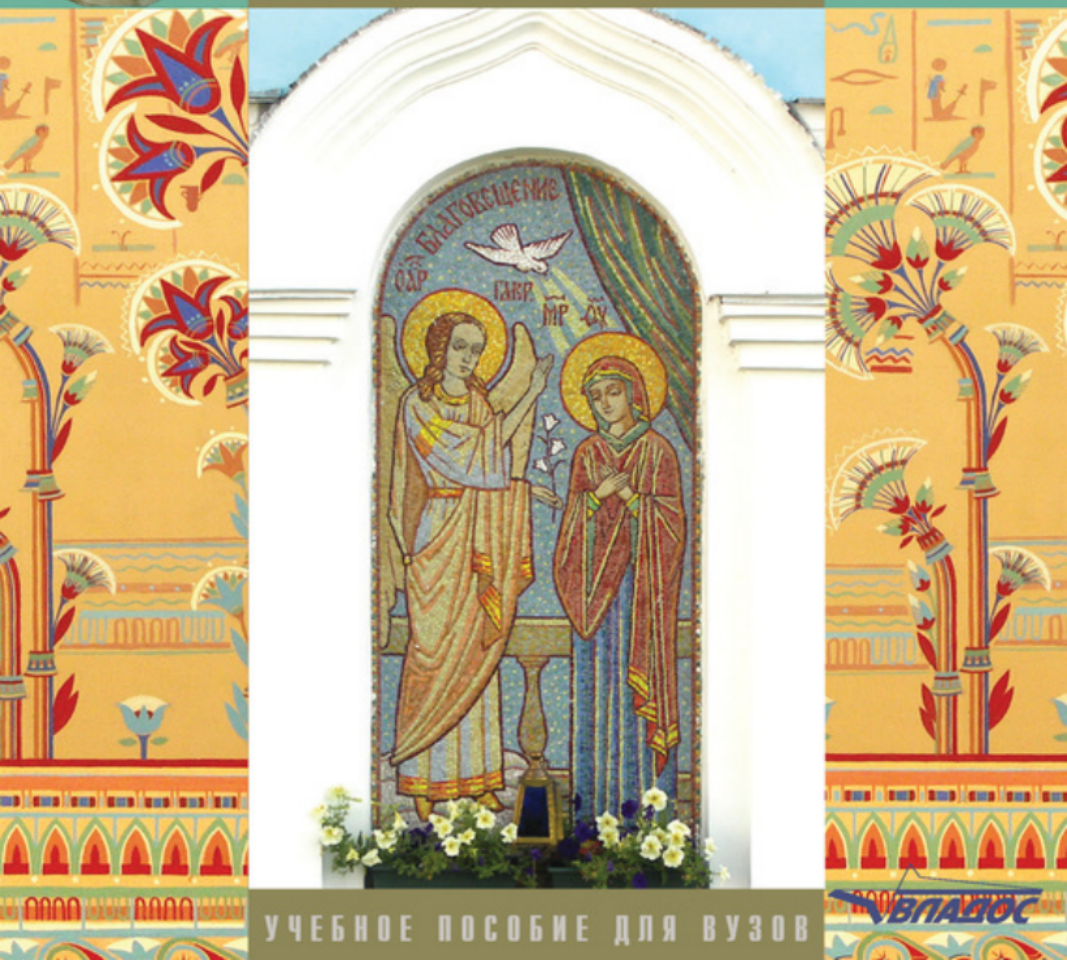
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

В.Б. Кошаев

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

ПОНЯТИЯ. ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

ВЛАДОС

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Учебное пособие содержит материалы по вопросам теории, композиции и истории декоративно-прикладного искусства. Раскрываются основные термины и понятия, принципы взаимосвязи декора и формы, познавательные свойства и типичные формы народной, конфессиональной, светской, авангардной художественной традиции декоративно-прикладного искусства. Пособие адресовано студентам художественных и художественно-педагогических вузов, может быть использовано педагогами дополнительного образования.

- Владимир Кошаев
  -
  - Введение
  - Список сокращений
  - Часть I
    -
    - 1. Основные термины и понятия декоративно-прикладного искусства
    - 2. Возникновение и структура образов
    - 3. Композиция в искусстве
    - 4. Структура декора и орнамента
    - 5. Орнамент в истории искусства
    - 6. Форма предмета как отражение его функции и технологии
    - 7. Принципы взаимосвязи декора и формы
    - 8. Синтез в искусстве
    - 9. Периодизация декоративно-прикладного искусства в России
    - 10. Национальные особенности декоративно-прикладного искусства в России
    - 11. Типология декоративно-прикладного искусства
  - Часть II
    -
    - 1. Художественная обработка дерева
    - 2. Роспись по дереву. Лаки. Роспись по металлу
    - 3. Керамика – основные понятия и технологии
    - 4. Этапы развития искусства керамики
    - 5. Художественное стекло
    - 6. Технологии и история художественной обработки металла

- 7. Ткачество в декоративно-прикладном искусстве
- 8. Художественный текстиль: плетение, вязание, вышивка, роспись ткани
- 9. Искусство нетканых материалов
- 10. Резьба по кости и камню. Камень в ювелирном искусстве

- Литература
- Цветные иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Владимир Кошаев
Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития

Допущено Учебно-методическим объединением вузов Российской Федерации по образованию в области дизайна, монументального и декоративного искусств в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство»

© Кошаев В. Б., 2010
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010
© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2010

Введение

Особенность декоративно-прикладного искусства состоит в том, что искусство вещи не свободно от бытовых вопросов жизни. И в точке своего возникновения, и на протяжении всей истории декоративно-прикладное искусство формируется благодаря двум причинам. Первая – это оптимизация формы предмета, зависящая от назначения и технологической эволюции. Динамичная форма наконечника стрелы, архитектонические свойства зданий, изысканность литой вязи чугунных оград, мягкая округлость изделий корневого плетения, красота рационального кроя костюма и многое другое свидетельствуют о важнейшем значении функции предмета, материала, инструмента, технологии изготовления. В общем виде данную причину можно именовать *законом формы предмета*. В этом смысле декоративно-прикладное искусство есть важная часть «второй природы» – материальной среды: предметного и архитектурного пространства.

Вторая причина формирования декоративно-прикладного искусства заключается в необходимости передачи образов мира в условно-изобразительной форме. Изображение как вид искусства возникло в дописьменную эпоху, играло роль источника знаний, выраженных мифопоэтическими и сакральными представлениями. В некоторых случаях оно трансформировалось в атрибуты письменности и сохранялось в разных странах как система понятий в форме рунического знака, иероглифа. И сегодня декоративно-прикладное искусство сохраняет художественно-образные особенности сложения искусства: символики отдельных изображений; их комбинации; сюжетной жанровой пластики фигуративных схем, воплощенных в декоративной форме; орнаментальных построениях и напоминает о связи с изобразительным искусством и возможностях изображения, выраженных декоративными средствами. Вторую причину можно именовать *законом декора*. И материально-технологическое обеспечение, и декоративно-изобразительное творчество связаны задачей целостности предмета и выступают основой художественного синтеза. В литературе это принято называть единством пользы и красоты, формы и декора, утилитарного и эстетического. Для понимания законов синтеза важны принципы взаимосвязи декора и формы.

Определенное влияние декоративно-прикладное искусство оказывает на другие виды искусств. Это связано с тем, что законы стилизации, разнообразные орнаментальные формы неоценимы и полезны для языка книги, театральной сцены, изобразительного

искусства. Здесь присутствуют общие закономерности пластического языка изображения, применяемого для создания художественного образа.

Для понимания художественных задач декоративно-прикладного искусства недостаточно изучение его общих закономерностей. Важно понять многообразие, универсальность и в то же время специфику проявления законов художественной формы в различных географических средах и культурах. Декоративно-прикладное искусство так же как и изобразительное, архитектура, музыка, театр, движение, хранит нравственные корни мировоззрения разных народов, способствует восприятию и переработке гуманистических идей. Являясь частью общих художественных проявлений, оно показывает схожесть духовного опыта, рассеивает недоверие, раскрывает природу неповторимости в то же время схожести людей. Во многих случаях оно объединяет поколения, так как тесно связано с условиями жизни и потребностями в жилище, одежде, предметах быта, вооружении, хранит специфические, часто уникальные явления художественного опыта, передаваемые по наследству.

Изучение декоративно-прикладного искусства занимает важное место в подготовке различных специалистов в области искусства и наряду с живописью, рисунком, историей искусств является составной частью многих профессиональных программ. Это связано с тем, что как творчество оно тесно соприкасается с вопросами формирования художественного вкуса, общих представлений о законах искусства, без которых будет неполным знание об архитектуре, предметном мире, средствах художественного синтеза пространственной среды.

Декоративно-прикладное искусство тесно связано с художественной историей российской культуры и ее взаимодействием с европейской традицией. Поэтому задача настоящего пособия состоит в том, чтобы в процессе самостоятельной и основной учебной деятельности студенты получили возможность составить представление о той роли, которую сыграло декоративно-прикладное искусство в формировании национального сознания.

Изучение традиций декоративно-прикладного искусства помогает полнее узнать арсенал художественно-выразительных средств, усвоить законы художественной формы предмета, типические особенности его исторически сложившихся атрибутов.

Знание теории и методики декоративно-прикладного искусства, специфики факторов, влияющих на форму изделий, причин, определяющих декоративные свойства изображения необходимо, так как способствует формированию целостного

взгляда на художественное содержание декоративно-прикладного искусства.

Объектом декоративно-прикладного искусства является созданный человеком мир вещей, заключающих в себе художественно-образное представление о мире, красоте, гармонии, средствах художественного синтеза. Таковы народная архитектура, церковная обрядовая утварь, иконостас в храме, переплеты и орнаменты книг, изысканное оформление дворцовых сооружений и многое другое. При этом область определений объекта декоративно-прикладного искусства может классифицироваться по *используемому материалу* и *назначению.* Соответственно художественные изделия из металла, кожи, войлока, равно как и керамика, резное и расписное дерево, лаки, изделия из кости, меха, текстиля составляет предмет декоративно-прикладного искусства по технологии обработки материалов в процессе создания вещи. Назначение изделия: посуда, игрушка, одежда, народное зодчество, храмовый декор, утварь, другие изделия художественного ремесла раскрывают красоту и смысл созданного предмета по функции вещи, включая не только их бытовую роль, но и игровую, эстетическую.

От дизайна декоративно-прикладное искусство отличается тем, что оно представляет собой преимущественно технологии ручного творчества, с использованием традиционных технологий и природных материалов. Дизайн – искусство техническое, тиражное, проектное, обусловленное законами художественного конструирования, ориентированного на индустриальное производство, широко использующего и синтетические материалы. То есть эстетика предмета дизайна подчиняется производственным технологическим процессам, законам тиражирования, и приемам конструирования. С этим связаны и инженерные и художественные задачи дизайн-образования. В то же время существует особая форма производства, которая сохраняет образные реалии декоративно-прикладного искусства, несмотря на их промышленное воспроизведение, например, в производстве фарфоровых изделий, ювелирном дизайне, некоторых направлениях по изготовлению мебели.

Предмет декоративно-прикладного искусства – единство и относительная самостоятельность понятий «прикладное» и «декоративное». Понятие «прикладное» исторически возникло из обозначения первичности утилитарных функций вещи, благодаря которым создаются форма, масштаб, величина, пластическая и конструктивно-технологическая основы. Понятие «декоративное» связано с наносимым на предмет изображением: знаком, символом, орнаментом, жанровым мотивом – непосредственным

украшением изделия, что согласуется с особенностями формы художественного произведения. Декоративность обусловлена спецификой графического оформления, условностью цвета и формы, характером линеарного контура, выразительностью пятна, эффектами стилизации. Большие художественные задачи декора состоят не только в обогащении образа отдельно взятого предмета, интерьера или экстерьера архитектурного сооружения: предмет может быть интересен и сам по себе, например, как выставочное произведение.

Цель пособия – систематизация обширного материала по декоративно-прикладному и народному искусству, знакомство с историей возникновения, технологиями и этапами его развития, постижение особенностей художественного образа, эстетических принципов, категорий историчности и народности искусства, что непосредственно определяет содержание художественного творчества, использование традиций декоративно-прикладного искусства в теории и на практике.

Задачи пособия – усвоение понятий декоративно-прикладного и народного искусства, исторических закономерностей, особенностей преобразования материала, выявление его эстетических свойств и средств художественного синтеза, понимание законов формирования образной системы. Образ в декоративно-прикладном искусстве – сложная категория, включающая, по словам А. К. Чекалова, три уровня смыслов: *образ отдельного предмета, образсреды,* в которой функционирует предмет, *образ исторической эпохи,* к которой предмет относится. Мифологемы декора, его семантические определения, закономерности художественного стиля составляют особый род задач в изучении изобразительной графики. Важно видеть связь искусства с вопросами социально-экономическими как факторами развития декоративно-прикладного искусства и ремесел. В этом смысле для понимания искусства неизбежно уточнение его основных признаков или типов художественного творчества: народное, конфессиональное, светское, современное.

Изучение отдельных видов декоративно-прикладного искусства, таких как гобелен, расписное и резное дерево, керамика, художественный металл, обработка кости и др., приобретает комплексный характер, в котором учитываются специфические признаки декоративно-прикладного искусства и общие законы художественной формы. На основе данного учебного материала студенты смогут более качественно выполнять задания курсового и дипломного проектирования.

В основе методологии лежат положения отечественного искусствоведения и методики изучения предмета декоративно-

прикладного искусства как художественно-исторического явления.

Список сокращений

АиГ – Архитектура и градостроение (энциклопедия)

БСЭ – Большая советская энциклопедия

ИИиД УдГУ – Институт искусств и дизайна Удмуртского государственного университета (г. Ижевск)

ВСГАКИ – Восточно-сибирская государственная академия культуры и искусства

ДР – Дом ремесел

МНМ – Мифы народов мира

НЦДПИиР – Национальный центр декоративно-прикладного искусства и ремесел Министерства Культуры Удмуртской Республики

РАИ – Ростовский архитектурный институт (г. Ростов-на-Дону)

СЭС – Советский энциклопедический словарь

УФРАЖВЗ – Уральский филиал Российской академии живописи, ваяния и зодчества (г. Пермь)

ЦР и ДПИ – Центр ремесел и декоративно-прикладного искусства (г. Ханты-Мансийск)

ХГФ НЧГПИ – художественно-графический факультет Набережно-Челнинского государственного педагогического института СДР – Салехардский дом ремесел

Автор благодарит преподавателей вузов и сотрудников центров ДПИ за предоставленные изделия: УдГУ (г. Ижевск), НЧГПИ (г. Набережные Челны), УФРАЖВЗ (г. Пермь), ВСГАКИ (г. Улан-Удэ), РАИ (г. Ростов-на-Дону), НЦДПИиР (г. Ижевск), ЦР и ДПИ (г. Ханты-Мансийск), ДР (г. Сургут).

Часть I
Понятия декоративно-прикладного искусства

1. Основные термины и понятия декоративно-прикладного искусства

2. Возникновение и структура образов

3. Композиция в искусстве

4. Структура декора и орнамента

5. Орнамент в истории искусства

6. Форма предмета как отражение его функции и технологии

7. Принципы взаимосвязи декора и формы

8. Синтез в искусстве

9. Периодизация декоративно-прикладного искусства в России

10. Национальные особенности декоративно-прикладного искусства в России

11. Типология декоративно-прикладного искусства

1. Основные термины и понятия декоративно-прикладного искусства

Понятия декоративно-прикладного искусства (ДПИ) являются частью определений и терминов, принятых в искусствоведении. Общий круг значений определен основными категориями, среди которых важнейшими являются художественный образ, композиция, средства художественного синтеза. Для различных видов искусств данные категории имеют определенную специфику. Чтобы понять ее важно видеть общую картину видов искусств.

Морфология искусств (от греч. *morphe* – форма) занимается изучением видов искусств. Среди всех видов искусств выделяют три основные группы: *пространственные, временные, пространственно-временные.* К пространственным, наряду с архитектурой, дизайном, изобразительным искусством, относится и декоративно-прикладное искусство. Его неотъемлемой частью является народное искусство. Видами декоративно-прикладного искусства принято называть разделы, которые проявляются в его специфических технологиях и функциях. Художественный текстиль, художественный металл, художественная обработка дерева, нетканые изделия (войлок, кожа) и др. связаны с материальными первоисточниками: волокном, металлом, деревом, кожей животного, шерстью и т. д. Подвидами этих разделов выступают формы ДПИ, связанные с технической и технологической спецификой изделия.

Материалы, которые используются в декоративно-прикладном искусстве, обладают различными возможностями и преобразуются в силу физических и эстетических свойств. В них ценятся прочность, способность сохранять тепло, возможность применения в трудовых процессах; а также технология, благодаря чему они характеризуются единством и различием признаков формообразования. Материал хранит эстетический опыт его осмысления и в этом качестве изначально содержит определенные художественные эффекты, осознаваемые и выявляемые художником-прикладником.

Не только материалы и технология определяют особенности декоративно-прикладного искусства. Полезность для жизни в костюме, посуде, игрушке, предметах труда и обихода и др. сосуществует совместно с особенностями отражения представлений о мироздании, в более широком смысле представлениями о прекрасном. Часто в предмете моделируется

образ мира, например, в женском народном костюме, традиционном жилище. Декоративное искусство художественно определяется историей приемов нанесения изображений на предмет.

Декор – система украшений предмета, архитектуры. Происхождение данного понятия можно связать с тем, что смысловое содержание изображения предполагало его сакральное значение. *Де* – как процесс реконструкции образных представлений, свидетельствует об операции, процессе, умозаключении или действии по преобразованию некоего исходного образа. Исходным образом в искусстве служит определение, выраженное частицей *кор,* встречающееся в разных культурах и обозначающее духовные, чаще космические универсалии. Всем известны древнеиндийские и древнеегипетские понятия, связанные с образом коровы; корибанты в греческой мифологии – спутники и служители Великой Матери; коркут в мифологии казахов – покровитель шаманов и певцов; древнегреческие коры храма Эрехтейон в Афинах; испанская коррида, кора (дерева, головного мозга), корабль; другие понятия с кор восходят к космическим духовным определениям. Следовательно, декор – не только традиционное определение системы украшений, берущее начало от латинского *dekoro* – украшаю, но и одно из обозначений космических понятий, которые можно понимать способ отражения духовного опыта в сознании человека. В этом смысле декор представляет собой общее определение, служащее для обозначения системы начертательных, изобразительных способов воплощения духовных понятий, возникших в дописьменные времена и активно используемых в декоративно-прикладном искусстве сегодня. В понятие декор попадают все изображения в прикладном искусстве: солярные, крестообразные и ромбические изображения; мотивы Мирового древа и Мировой горы, изображения Праматери, сюжетные картины в прикладном и декоративном искусстве. Иллюзорные реалистические, изобразительные мотивы, помещенные на поверхности предмета, также являются декором, поскольку служат его украшением, улучшают его эстетичный вид, обогащают художественный образ.

Таким образом, наделенный некогда сакральным содержанием, декор ныне утратил обереговые, магические смыслы, однако сохранил значения эстетические, служащие целям создания гармоничной среды. Синтез декора и вещи рождают такие качества изобразительности, которые и характеризуют условный декоративный язык изображения. Эта условность выражается локальностью цвета, линеарностью

контура, двухмерностью изображенного пространства. Изобразительные жанровые мотивы, где намечено реальное трехмерное пространство, чаще всего вводятся с применением некоторых приемов, например в виде клейм, не разрушающих визуальное впечатление целостности поверхности и всей вещи. В область определения декора входит и понятие орнамента.

Орнамент по содержанию близок декору, хотя по преимуществу он характеризует уже не смысловые и семантические проявления, а способы построения изображения. Однако и орнамент в истоках связан с сакральными понятиями, закрепленными в языке. *Ор* – четко фиксирует эту особенность – молить, говорить, кричать. Такие слова, как *оракул, оранта, орарь* (перевязь в облачении дьякона), *ордината* (пространственная, возможно космическая ось), *оратория, орден, ориентальный* (восточный), *оркестр* могут выражать эти древние сакральные особенности терминов, объективно обусловленных не только сакральной, но и коммуникативной целью. Художественно-эстетическая сторона на ранних стадиях развития орнамента выступает его неизбежной формой. Выполнявший некогда разные функции: мировоззренческие, пиктографические, мифологические, орнамент и сегодня несет в себе слабое дыхание далеких смыслов. Вместе с тем современная интерпретация понятия орнамент отличается предельной ясностью и сугубо эстетической функцией оформления предмета. Сегодня орнамент понимается преимущественно как художественное явление, ритмическая упорядоченность изображения представлена тремя способами: ленточным, центральным, сетчатым (рис. *1, а, б, в)*. Общепринятым считается и понятие растительный орнамент, поскольку в чередовании его элементов наличествует вполне четкая ритмическая структура, как, например, в русской кистевой росписи (см. цв. ил. 12). С понятием орнамент часто связывают особенности декоративного строя орнитоморфных (образы птиц), зооморфных (образы животного мира), антропоморфных (образ человека) мотивов.

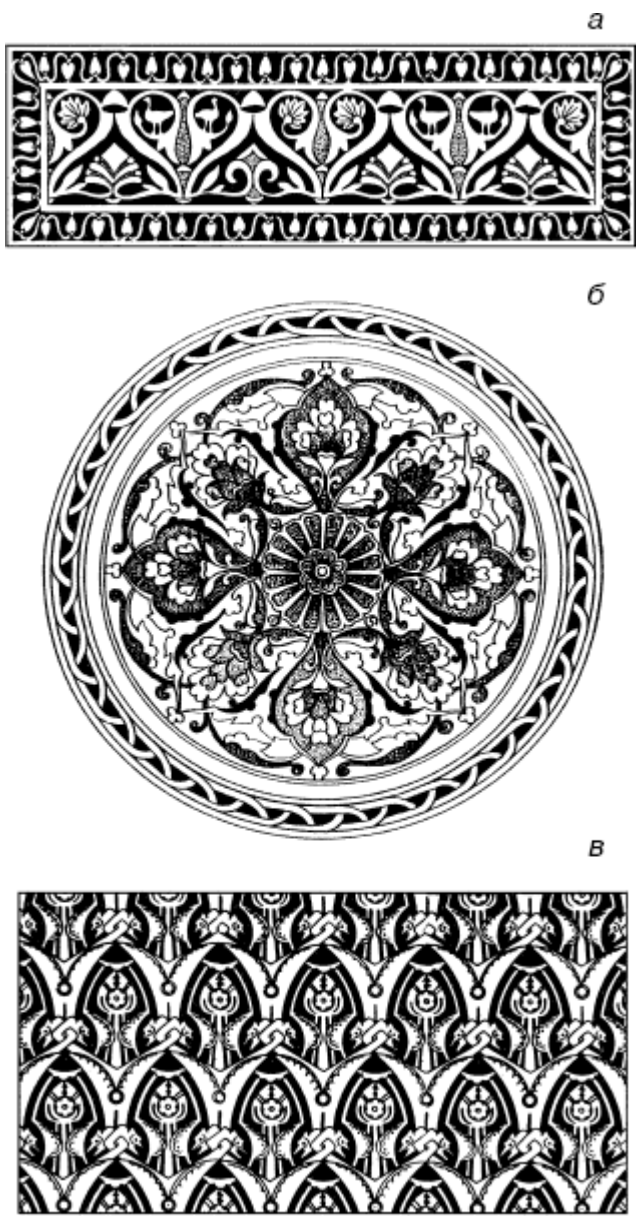


Рис. 1. Орнаменты: а – ленточный; *б* – центральный; *в* – сетчатый

Ритм происходит от Рита (др. – инд. *rta-),* понятия восходящего к индоиранским истокам. Рита есть «обозначение универсального космического закона, <…> определяет преобразование неупорядоченного состояния в упорядоченное и обеспечивает сохранение основных условий существования Вселенной, человека, нравственности». Рита управляет и Вселенной, и ритуалом (МНМ). Интересно, что бог Митра, тесно

связанный с Ритой, дал название атрибута и высшего духовного сана в православии (митра, митрополит). Понятия метрики, метра, метрического повтора этимологически восходят к данной категории. Ритмической основой обладают не только указанные типы орнаментов, но и структуры противопоставлений, такие как правое-левое, верхнее-нижнее, черное-белое, красное-синее. Древнегреческий меандр, растительный раппорт эпохи Возрождения, виньетки фотографий XIX в. и многое другое являют примеры закономерностей ритма.

Категория ритм позволяет понять законы построения образа, его целостность – завершенность и механизм достижения этой завершенности. С ритмом связаны не только орнаментальные принципы, но и графическая структура сюжетных изображений. Поиск равновесия внутри поля изображения может строиться на ритмических соотношениях масс, смене напряженности и свободы линеарной техники в графике, характере распределения тональных пятен и т. д. Данные ритмы не попадают в понятия сетчатой, центральной, раппортной структуры, но, тем не менее, обладают ритмической природой. Например, ритм в лубке (и в целом графическом произведении) построен на визуальных, цветовых и иных закономерностях, имеющих значение своеобразного графического каркаса изображения. Задача равновесия в сюжетных композициях достигается не прямым равенством правой и левой частей, а сложноорганизованной ритмической упорядоченностью тоновых и цветовых отношений, характером линеарного напряжения. В такой интерпретации ритм справедлив и для профессиональной живописи, скульптуры, авангардных приемов изображения и др. Главной формой выражения законов ритмообразования является симметрия в искусстве.

Симметрия. Всеобъемлющие связи мира были удобопонятны еще древним грекам: именно они использовали понятие симметрии для объяснения всеобщности мира, понимая под симметрией единообразие, гармонию, пропорциональность. Персей победил Горгону, глядя в зеркало. Это своеобразная интерпретация законов симметрии как метафора подвига, который можно совершить не напрямую, а опосредованно наблюдая за мистической силой. Декор и орнамент обладают организующим началом и выражают не только сакральные, функциональные, технологические понятия, но и ритмические, пропорциональные закономерности, восходящие к идее универсальной организации материи, объясняемой принципами симметрии. В декоративном искусстве под симметрией принято понимать структуры центрально-симметричные (рис. 2, 3, а, 4,

21) и зеркально-симметричные (рис. 3, б, 32). *Центрально – симметричными* называются структуры, которые имеют геометрический центр (точку), при повороте вокруг которой части композиции совпадают между собой. Так восьмилепестковая розетка должна быть повернута на 45°. Шестилепестковая – на 60° и т. д. *Зеркально-симметричными* называют изображения, имеющие ось симметрии – вертикальную или горизонтальную, по отношению к которым и находят правую и левую или верхнюю и нижнюю части. Основными ритмообразующими принципами симметрии достигается композиционная уравновешенность. Законы выраженной симметрии сменяются постепенно иными изобразительными приемами, сюжетными композициями, задача которых состоит в достижении равновесия и целостности общей формы (рис. 3, в, *г)*.

Декоративное и прикладное. Понятие *декоративное* чаще используют для характеристики украшения и специфических приемов построения изображения на поверхности предмета. Однако понятие украшать имеет два смысла: украшать – декорировать и украшать – делать красивым. Первое обуславливает закономерности изображения. Второе значение шире. Делать красивым можно не только с помощью изображения, но и сообразуясь с закономерностями материала, технологии, пропорций, функциональной логики изделия. с задачами оформления интерьера и экстерьера архитектурных сооружений. В этом смысле декоративное близко по содержанию изобразительному, смысл которой не связан непосредственно с утилитарными функциями. Декоративное – это скорее игра, причуда, хорошо представленная в игрушке, керамическом изразце, выставочных произведениях керамики, напольных и настенных мозаиках, витражах, плакатах, украшениях, панно, гобеленах и др. Характер его определен задачами оформления, когда локальный цвет, линеарный контур, плоскостность трактовки изображения, подчеркивая специфику, размеры или конфигурацию предмета, имеют собственные пластические законы. Понятие *прикладное* четко свидетельствует о зависимости изображения от формы. Ковш при любом оформлении должен оставаться ковшом, дом – жилищем, одежда – защитой тела. Характер предмета обусловлен его практическими функциями, технологиями преобразования исходного материала, конструктивными приемами формирования объема. Данное понятие, соотносящее украшение с практическим назначением, функциональной и технологической стороной предмета, и обращено к свойствам или зависимости изображения от конкретной формы предмета.

Рис. 2. Розетка церкви Мудьярского монастыря. Испания. Рубеж XIV-XV вв. Соединение мавританских и готических традиций в архитектуре

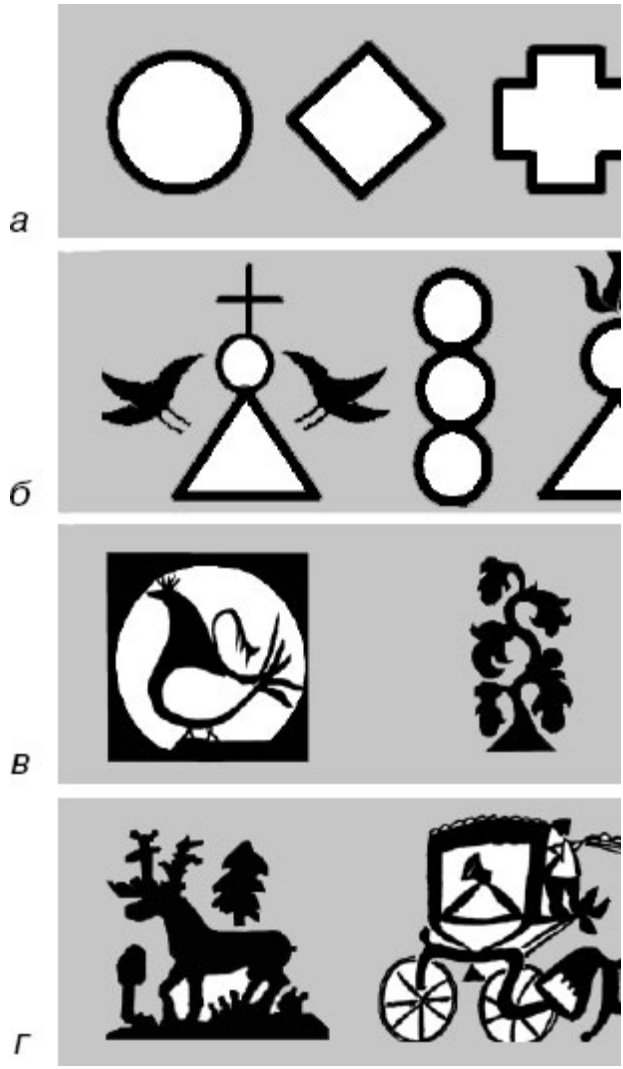


Рис. 3. Эволюция изобразительных закономерностей декора в народном искусстве: а – центрально-симметричные изображения; *б* – зеркально-симметричные изображения; *в, г* – антропоцентрические композиции

Рис. 4. Изображение креста в прикамской подвеске (русские источники в археологических материалах)

Декоративно-прикладное искусство имеет широкий социальный и мировоззренческий контекст. Оно включает в себя традиции народного искусства, конфессионального творчества, светские художественные традиции. Условиям его общего определения отвечают традиции народного искусства (традиционного искусства), в содержание которого попадает ансамбль народной одежды и народной архитектуры, художественные резные или расписные прялки, в целом изделия кустарного производства, орудия труда, средства транспорта и др. Конфессиональные традиции художественной культуры определены священством церковных атрибутов, выражающих идею божественности жизни. Золотное шитье, облачения священников, резное оформление иконостаса и храма, обрядовая посуда, покровцы и многое другое составляют особый круг понятий и вещей, относящихся к конфессиональному мировоззрению. Светские традиции декоративно-прикладного искусства выражают общественное мировоззрение времени, в котором значительная роль принадлежит научному предвидению. Оно связано с потребностью управления обществом, промышленностью, организацией земледелия, планирования политических, экономических и культурных мероприятий. Ему соответствует особое эстетическое содержание, которое выражает характер художественных понятий, возникающих при освоении новых технологий предметной среды: инженерных, строительных, экономических.

Таким образом, декоративно-прикладное искусство – общие традиции оформления отдельного предмета, интерьера и

экстерьера архитектурных сооружений. В этой связи следует отметить, что иконопись не является видом декоративно-прикладного искусства. Икона, наделенная свойствами духовной формы и содержания, обращена не к проблеме эстетизации среды, а непосредственно к человеку, являя идею божественной истины. С начала своего возникновения иконопись выражала сугубо мировоззренческий контекст изображения, связанный, в первую очередь, с образом Творца и воплощения его божественного присутствия в изображении Бога-Сына, Богородицы, Иоанна Предтечи, Ангелов, апостолов, святых. Поэтому иконопись рассматривается в границах изобразительного искусства нескольких исторических периодов, самым ярким из которых является древнерусское искусство (конец X–XVII вв.). Духовный мировоззренческий контекст иконы обусловливает ее изобразительную традицию и вместе с тем этапы изобразительного русского искусства. Таким образом, онтологической сутью иконы является лик, образ, без которого икона не существует.

Монументально-декоративное искусство (МДИ) – вид пространственных искусств, тесно связанных с архитектурой и связанными с ней фрески, мозаики, витража, сграффито, рельефов, архитектурно-декоративной скульптуры. Композиционно для МДИ характерны плоскостность изображения, символический цвет, учет визуальных осей в пространственной ориентации и художественно-пластических особенностей сооружений. Однако из-за специфики архитектуры, ее масштаба, главенства в пространстве, тектонических свойств, часто сюжетного (изобразительного в основе) содержания декора, обозначается как *монументально-декоративное.* Например, образы христианской мифологии, евангелические сюжеты на стенах и сводах церквей в силу функции храмовой архитектуры, ее особой мировоззренческой цели, онтологической (бытийной) самостоятельности формы изображений, профессионального исполнения и религиозной соотнесенности рассматриваются в специальных разделах древнерусского, монументально-декоративного храмового искусства.

Монументально-декоративное искусство является частью общего определения монументальное искусство. Понятие монументальный происходит от латинских *monumentum* – памятник, *monere* – напоминать, призывать, внушать, воодушевлять. В 1908 г. германский архитектор, дизайнер, живописец П. Беренс писал: «Монументальное искусство является высшим и важнейшим отражением культуры определенной эпохи, находит свое выражение в местах, глубоко чтимых и священных

для народа, являющихся для него источником силы». В России для монументального искусства характерны реалистические объекты, которые устанавливаются в честь крупных исторических событий и лиц. Их значительный масштаб обусловлен восприятием с удаленного расстояния. В архитектурной среде они должны быть сопоставимы с пространственными связями, служить их завершением.

По отношению к народному зодчеству, народной архитектуре определения монументально-декоративное и монументальное искусство не применяются. Это связано с камерностью объемов архитектурных сооружений, небольшими размерами причелин, полотенец, охлупеней, куриц, наличников их сопоставимости с размерами предметов в бытовом пространстве, прикладным характером образности крестьянской или посадской среды.

Под **народным искусством** чаще всего подразумевают форму, связанную с предметами быта, народным зодчеством, ансамблем народного костюма. Другие виды художественного народного творчества имеют специальные определения: фольклор, народный танец, устное творчество, сказка, эпос, детский фольклор и др. Как явление общественного сознания, народное искусство восходит к мировоззрению дохристианского и даже доязыческого периода развития общества. После принятия христианства на Руси народное искусство принимает часть греко-византийских образов, орнаментальных мотивов из церковных славянских книг, но только там, где новые изображения содержательно и композиционно выполняют свои извечные функции оберега, благопожелания, красоты. За последнее тысячелетие народное искусство становится частью фольклорной традиции, поскольку оно утрачивает сакральный смысл. В нем сохраняется художественно-эстетическое содержание, связанное с праздничной стороной жизни народа, семейной обрядностью.

Народное искусство, как форма общественного сознания, выражает в художественном виде образы совокупных исторических норм коллективного, мифологического мышления народа. Можно отметить, что оно отражает функцию познания в категориях образ мира, целесообразность, порядок, ритм, конструктивность, орнаментальность, декоративность. Некоторые из этих категорий были названы еще Ф. И. Буслаевым, создателем науки о народности. Впоследствии В. С. Воронов и другие исследователи расширили их характеристику. Данные категории определяются символическими, мифологическими, метафорическими, сюжетными особенностями, отражающими принципы взаимосвязи изобразительных и формообразующих условий. Материалом для изучения народного искусства служит

народное зодчество, женская одежда, утварь и др. Разделение народного искусства на крестьянское (сельское) и городское связано с характером потребителя (заказчика). Для села – это крестьянин и ремесленник, для города – посадский и городской житель: ремесленник, торговец, мещанин и др. Справедливо и то, что народное искусство, являясь частью декоративно-прикладного, исторически ему предшествует.

Как цельная историко-художественная форма народное искусство в России завершается в 20-30-х годах XX столетия. Изменение народного сознания в этот период связано с общественным, индустриальным переустройством жизни, когда ценности крестьянства, ремесленничества, купечества, предпринимателя, промышленника вытесняются на идейную периферию социалистической общественной системы. Сегодня народное искусство остается источником наших представлений об истории мировоззрения, миропонимания. В нем отражено не только художественно-образное содержание в формах XIX–XX вв., но и его ранние фазы и периоды развития мировоззрения, для которых характерны анимистический (одушевление форм живой и неживой природы) и языческий (пантеон божеств) духовный опыт. Сохранение значения народного искусства в XX столетии связано с потребностями экономики и культуры. В 20-30-е годы промысловая форма диктовалась экономическими причинами. Организация мастерских, а затем и создание художественной промышленности было делом государственным. В ряде мест, где сохранился традиционный уклад жизни и промысла, народное искусство и сегодня сохраняется как ремесло для более узкого круга употребителей.

Важнейшими функциями народного искусства можно назвать обращение к духовным корням прошлого, опыту эстетического переживания, которые востребованы сегодня. Здесь тесно переплетены особенности педагогической дидактики, понятия национально-идейной основы искусства, эстетический и экологический базис творчества. Все вместе составляет материал, удобный для его использования в образовательных программах – там, где образная природа знания связана с интегративностью технологического опыта, ассоциативно-творческим мышлением, приемами и методиками сенситивного опыта, заложенными в символико-изобразительном и декоративно-прикладном характере искусства.

Художественный образ в декоративно-прикладном искусстве как центральная категория искусства и всего комплекса дисциплинарной специфики искусствоведения представляет собой особый род образно-эстетической

целостности, связывающей, по определению А. К. Чекалова, художественно эстетические свойства отдельного предмета и условия строения и эстетического содержания материальной среды. С точки зрения целостности вещи «художественный образ» представляет собой смысл связи изображаемого, формообразующего, технологического и достигается за счет средств художественного синтеза. Этим не заканчивается определение художественного образа. Образ вещи с течением времени приобретает такое содержание, которое дает нам представление об эпохе.

Декоративность как понятийная категория – *сущность, функция, метод* – имеет различия в зависимости от типологии художественной культуры: народной, конфессиональной, светской, авангардной. В народном искусстве декоративность формируется на основе идей и образов реального мира. В процессе отобразительной деятельности они сохраняют свое текстологическое содержание благодаря устойчивости композиционных структур, их контаминации, традиционности. Этому есть свидетельства в археологических материалах, в частности в славянских зарубинецких и черняховских изделиях (II в. до н. э. – IV в. н. э.), имеющих прямые аналоги декоративной формы в предметах археологии новгородского круга или образцах XIX – начала XX в.

Особенность изображения в декоративном искусстве определена не значением видеть, а значением знать. Данное качество – знание изображаемого объекта – опосредовано особенностями перцепции – накоплением визуального опыта. Основой изображения выступает плоская (проекционная) конфигурация природных форм. Необходимость сохранить общее представление о формах коня, везущего человека, порождает удивительное по цельности обобщенное изображение. Достаточно много и совмещений точек зрения. Свертка трехмерного пространства в двухмерное, проекционно-условное, декоративно трактованное показывает, насколько широки возможности художественного решения формы. Этот процесс идет вплоть до того момента, когда проекции изображений с высокой точностью передают особенности формы пластики и намечают реальную перспективу в графических композициях.

Сущность декоративности в народном искусстве заключена в характере идейной символизации мироустройства, позитивной направленности его на человека. Формально она может быть оценена по факту эволюции пространственно-средовых характеристик. Пространство-символ центричных композиций в народном искусстве адекватно понятию

пространствопереживание. К ним примыкают женские образы, культы родового общества, в которых пространство еще не обозначено. Пространство-символ в осевых композициях воспроизводит вертикали и горизонтали (верх-низ, правое-левое), но, тем не менее, остается схематичным. Появление пространства-символа можно отнести к эпохе металла, когда начинают складываться структуры мироздания, в частности, Мировое древо. Реальные пространственные координаты, свидетельствующие о попытках обозначить третье измерение, появляются в сюжетной группе композиций. Здесь среда раскрывается комбинацией двухмерных изображений – своеобразными вешками пространства. Примером могут служить иллюстрации, где перспектива формируется за счет наложения объектов друг на друга, или размещением удаленного объекта в верхней, а приближенного к зрителю – нижней зоне композиции, что начинает соответствовать их распределению в реальном пространстве.

Декоративность в конфессиональной художественной традиции отчасти схожа с народной, так как отвечает условиям перцепции и символического воплощения идеи. Но идейное наполнение символики здесь иное. Так представление о пространстве реализовано в комарно-плоскостных и геоцентрических композициях. Сами символы стали разнообразнее – это значительно меняет сущность декоративных тенденций. Не случайно, что история конфессионального искусства проникнута идеей храма как модели мироздания, а вся материальная основа религии: церковные книги, атрибуты обряда, иконописное и храмовое искусство по существу и есть художественное воплощение образа Творца. Основное свойство изобразительной поэтики декора связано не просто с позитивной направленностью на человека, а с идеей преображения как универсальной стезей духовного бытия. Детализация и четкость понятий божественного трансформирует весь комплекс смысловых структур – декоративное усложняется: оно превращается в изобразительное и монументальное искусство (иконопись, книжная иллюстрация, фреска); утверждается репрезентативностью декоративного как божественного, становится торжеством идеи единого Бога, его всепроникающей духовной сущности. Конфессиональная традиция трансформирует декоративное искусство: оно становится соподчиненным искусству изобразительному. Сохраняя зависимость от храмовой стены, обложки и страницы книги, стенки обрядовой посуды, поверхности царских врат и др., смысловая и поэтическая задача декора разделяется на

собственно декоративную и изобразительную. Открытия в конфессиональном искусстве повлияли на искусство народное привнесенными образами, орнаментами книг, расширением пространственных характеристик композиций и усложнением структуры изображений.

Декоративность в поле светских предпочтений искусства вырастает из общего стилистического оформления среды. Замещение религиозного светским совпадает с развитием представлений о человеке, его антропоцентрической функции в мировоззрении и искусстве. Это совпадает и с развитием жанрового разнообразия в изобразительном искусстве, усиления его влияния на искусство декоративное. Эмальерное искусство, лаковая миниатюра, мозаика и др. высвобождают огромный потенциал декоративных приемов и средств художественного синтеза.

В общем контексте ***функция декоративности*** связана с достаточностью признаков отображаемого явления или объекта. Отсюда особенность средств: плоское изображение, условное пятно, цвет, линия. Если в центричных и осевых композициях трактовка образов определяется ролью стоящих за ними идей-функций, то в сюжетных – ролью самих образов и повышением разнообразия средств их художественного решения. Декоративность усложняется вместе с усложнением состава композиций (например, в сюжетных мотивах) и приводит к тому, что она становится функцией самой себя или функцией украшения вообще. Этим можно объяснить сегодняшнее значение орнамента. В этом заключена потребность развития декоративной структуры образа и прикладного искусства. Функции декоративности могут исполнять и недекоративные (изобразительные) вставки, особым образом введенные в изделие. Здесь нет противоречия, так как в этом случае декоративность является не качеством изображения, а качеством синтеза. Кроме того, декоративность целой формы это не только декоративность композиции графики, но и декоративность в значениях красоты материала, конструкции, приемов обработки, так как красота эта не только осознана, но и явлена в конкретном произведении.

То значение, которое играет декоративность в истории искусства, позволяет утверждать о методологической его роли или рассматривать как ***метод художественного мышления.*** Таких методов в истории искусств можно отметить три. Для профессионального изобразительного искусства России, берущего начало с XVIII столетия, методология изображения строится на реалистической основе, восходящей к искусству Древней Греции и Возрождения. Первичная структура материальных объектов,

переданная через трехмерное геометрическое тело и центральную перспективу, составляет основу пространственной структуры изображения и суть *реалистичного метода,* направленного на выявление полноты эстетического многообразия мира природы и самого человека, выступающего по отношению к природе мерой всех вещей.

Второй метод, реализованный в концепциях XX столетия, обозначается термином *авангардизм* – он обеспечен идейным содержанием и новой ролью средств изображения, ставшими самостоятельной изобразительной категорией композиции. Этот метод уже не нуждается в изограммах мирового пространства или символике предметов, участвующих в божественном процессе. Для него характерна самодостаточность композиционной формы, ее высокая степень ассоциативности. Метод авангардизма и новый язык изображения привносит в искусство трактовку структуры изображения как оторванную от реального объекта формальную композиционную закономерность.

Отличие третьего метода *(декоративного)* наиболее глубокого по времени заключено в характере его плоскостного и символического выражения, зависимости утилитарного и эстетического, красоты и пользы и относится к видовой области пространственных искусств. Диалог декора с материальным телом вещи функционально и технологически обусловлен символическим выражением смысловых и пространственных связей образа. Он объясняет декоративный метод изображения: двухмерную изобразительность и символическую обобщенность. Важно отметить, что декоративное художественное мышление в отличие от других переводит предмет познания в язык образов на основе мифологического и метафорического опыта. Декоративность здесь является не только специфической формой обобщения и аналогом мыслительной абстракции – она выступает способом отождествления вновь вводимых типов изображения с существующей системой и, следовательно, методом.

Декоративность как метод в искусстве обладает особым текстологическим содержанием, а декор выступает своеобразной художественной энциклопедией жизни, универсальным инструментом знания о Мире, совокупных нормах коллективного сознания, его этапного осуществления. Единство декоративного искусства в любой фазе художественно-исторического процесса заключается в коллективности понятий и мифологичности его творческого обновления: в сходстве иконографических, эстетических и нравственных категорий и образов, приемов и средств при богатейшем разнообразии конкретных решений. Поэтому первым условием метода декоративности является их

прикладной характер. Второе условие декоративного искусства связано с разграничением его социальной роли, благодаря чему возникают характерные особенности в крестьянском, городском, шире – сословно-представительском составе. То же – в отношениях с конфессиональной символикой, стилевыми влияниями профессионального искусства. Таким образом, декоративность особенность художественного мышления, имеет собственное сущностное и функциональное значение, а как метод художественного познания и обобщения реализуется в структуре прикладных закономерностей полезного материального объекта.

2. Возникновение и структура образов

Искусство, наряду с религией и наукой, выступает одной из **форм общественного сознания. В** чем их разница? Почему искусство не сводится к религии, хотя именно религия по существу выносила художественный опыт чувственного знания, который и есть главная цель искусства? Почему религия, долгое время выполнявшая функции познания, чаще всего не рассматривается во взаимосвязи с наукой, ее событиями и открытиями? И что общего у искусства с наукой? Чем схожи *картина, театр, музыка* с математическими или физическими теориями, религиозными обрядами, теологическими догматами, канонами вероучений?

Три этих формы общественного сознания составляют духовный общественный опыт. Нетрудно заметить, что понятие духовный опыт носит сегодня светский оттенок. Долгое время духовное понималось как вторичное свойство по отношению к материальному. В настоящее время данный тезис не актуален, поскольку важны не первичность или вторичность идеи и материи, а понимание их взаимосвязи, единства, представления о целостности осуществления жизни, и отражения этой целостности в искусстве.

Различие форм сознания можно отметить через различия их центральных категорий. Для религиозного сознания важна вера в Творца, демиурга Вселенной; для науки – научный факт, который можно описать, повторить, применить, смоделировать для жизни. Для искусства главной выступает проблема воспитания чувств, эстетизации сознания и среды, использования категории художественный образ.

Почему же понятие духовного опыта имеет и светское и религиозное толкование? Ответ представляется лежащим на поверхности. Религиозный духовный опыт был не только движущей силой развития человека и общества, но и консервативной, тормозящей доктриной, применение которой для сохранения достигнутого вступало в противоречие с интенсивным развитием новых понятий и технологий знания. Так, признание католической церковью в XX в. научных достижений Средневековья можно считать и признанием тех отставаний от общественной жизни, которые связаны с избыточным консерватизмом церкви. В противовес этому возникло отрицание религиозного сознания, что со всей очевидностью проявляется в период стремительного развития общественного мировоззрения во второй половине II тыс. н. э.

Научный духовный опыт не только отрицал религиозное сознание, но был положен в основу социальных схем в советском обществе, что нужно считать трагедией отрицания. Небрежное отношение к великим свершениям культуры прошлого, наследникам древнего знания оборачивается дурной стороной для сегодняшнего мирового сообщества.

Категория знание и ее особенности в декоративно-прикладном искусстве. Знание, по определению, – есть верное отражение действительности в мышлении человека, «проверенный практикой результат познания действительности». Данное определение применимо ко всем формам общественного сознания – религии, искусства, науки. Знание тесно связано со знаком, которое по В. И. Далю означает предвестие, чувственное доказательство. Нельзя не отметить, что слова с частицей «зна» – знак, предназначение, знамя, знаменщик, знаменное пение (столповое церковное пение), знаменные книги и др. – выражают высшие качества понятий, символов или персон и имеют духовный, религиозный оттенок. Близко к знаку и знамение, как своего рода ожидаемое и воплощенное в какую-либо форму явление, определяющего пророчества (по Ю. В. Рождественскому). Другой оттенок слова знак связано с маркировкой пространства, человеческого рода и границ его обитания в традиционных культурах, имущественной принадлежности. Через понятия знакомый, знакомство, распознавание выражается коммуникативная особенность человека. В такой трактовке знак – это опыт освоения Мира и обозначение явлений и объектов вообще. Знак становится символом, если за ним закрепляются определенные понятия. Не всегда очевидно, но знание и ныне не утратило своего корневого религиозного характера, как не утратило его и слово спасибо (спаси Бог). Рожденное вместе с человеком, сопровождающее его на всем пути, знание иногда интуитивно и чувственно, часто рассудительно и аналитично, по преимуществу прагматично – направлено на сохранение жизни.

По отношению к научному сознанию искусство выполняет две функции: компенсационную и формообразовательную. *Компенсационная* функция обусловлена жесткостью и прагматичностью научно-технического прогресса, которому и противопоставляется идея гуманности. *Формообразовательная* связана с тем, что новая индустриальная среда нуждается в формализации законов художественной формы, новых приемов выражения образности предметного мира, созданного на основе индустриальных технологических процессов. Поскольку между знанием и наукой часто ставится знак равенства, можно сказать, что наука опосредует знание в формах, необходимых человеку в

его бытии в последние три столетия истории. Путь науки как технологии жизни есть один из этапов эволюции сознания, один из способов его духовного осуществления, одно из состояний знания. Нужно отметить глубокую технологическую опосредованность науки, ее сложную дисциплинарную структуру, ее пользу, однако если наука теряет цель сохранения жизни, находит только в своем развитии достаточные смыслы, тогда обществу могут грозить катастрофы.

По отношению к религии искусство выступает функцией и формой религиозного знания. Осуществление процесса религиозного познания происходит во многом благодаря художественной образности всех фрагментов духовной и материальной структуры: храмовой архитектуры, церковного песнопения, молитвенной строфы, обрядового процесса, атрибутов пространственной среды. Благодаря религии само искусство расцветает, обретая силу религиозного духа.

Искусство в палеолитических коллективах направлено на смыслообразование понятий и коммуникации. Анимистический этап представлений по сути является религией в эпоху матриархата, а поклонение родящему началу, связанному с образом женщины, составляет доязыческий вариант религии. К эпохе неолита (к X тыс. до н. э.) некоторые ученые относят появление первичных мифов, но их воплощение просматривается в эпоху металла, что совпадает с упрочением религиозных языческих представлений. Былинный эпос, сказания о подвигах героев предшествуют сложной сюжетной структуре конфессиональных представлений о единстве сущего.

Конфессиональная религиозная традиция породила великие открытия в искусстве и науке: философии, архитектуре, изобразительном, декоративно-прикладном творчестве. Это стало возможным благодаря ощущению глубин мистического опыта жизни, понятий неумирания, стремлению достойно прийти к пределу, за которым начинается настоящая жизнь. Эта предельная цель может быть выражена понятием целостности. Концепция целостности получила развитие в разных науках: биологии, квантовой механики, химии и др., но наиболее иллюстративно она моделируется в искусстве, что обеспечивает его конечную цель: образное переживание и чувствование мира. Контекст целостности искусства, космологии, философии позволяет увидеть в храмовой среде художественность и эстетичность предметного мира. Развитие производств, технические усовершенствования, торговые процессы, наука, инженерные знания – все имеют относительно самостоятельный характер, который формирует светскую среду, но цель человека,

стремящегося к ее преобразованию, обусловлен опять-таки стремлением к целостности. Вместе со стремлением удовлетворить запросы общества во II тыс. н. э. происходило умножение жанров искусства в рамках конфессиональной художественной традиции, а в последней трети светской, ориентированной на интересы и вкусы различных социальных групп в обществе. Таким образом, искусство, по сути, являет собой компромиссное состояние духовной жизни общества между религиозными и светскими воззрениями.

Особенность знаний, закрепленных в декоративно-прикладном искусстве, можно представить по первичным понятиям, таким как, декор и орнамент, или реконструкции природного, космического, божественного в графических начертательных структурах. Это, по сути, сопоставимо с духовным стихом и с молитвой. Сила молитвы в чувстве молящегося человека, а строится она по законам гармонии. Гармония текста или иная художественная форма наших представлений о духовном в слове, изображении, музыке рождают язык искусства в его ритмических построениях. Всякий язык красив. Славянский – фонетически ограненный Кириллом и Мефодием, пластичен, красив и проникновенен. В нем потенциал высоких поэтических образов, безупречность молитвенной строфы, эпическая форма повествования, имеющая своим истоком духовность. Пластичность молитвенной строфы есть стихия искусства. Молитве подобна поэзия. Берущая начало от Духовного стиха, или эпической формы повествования, о борющихся с мифическими силами героев, поэзия ныне являет особую форму чувственного опыта.

Только мастер, способный ответить на призыв природы, или принять духовное искушение на подобие Божественному, удостаивается великих открытий или оригинальных претворений в искусстве своих чувств. Искусство опосредуется даруемой Благодатью. В способности искусства выражать чувственный и интеллектуальный опыт и проявляется особенность доносить до нас знание в художественных образах.

Синкретизм искусства. Теоретически формы общественного сознания выделяются сравнительно поздно. Вместе с тем нет никаких оснований отказывать более ранним, более древним цивилизациям в отсутствии объективности (а следовательно доли научности) во взглядах на природу. Ранние представления о мире характеризуются понятием синкретизма, т. е. нерасчлененностью, когда «музыка, пение, поэзия, танец не были отделены друг от друга» (БСЭ). Более того, искусство не существовало отдельно от труда: охоты, строительства, возделывания земли и т. д.

и обрядов, направленных на удачные результаты его.

Следует отметить, что данное определение есть частный пример синкретизма. Его основное свойство заключено в единстве психических функций, которые формируются в определенной природо-географической и производственной среде и необходимы для человека в определенных условиях жизни, при оформлении материальной и организационной структур общества. При этом можно отметить, что искусство в определенные периоды являлось особой функцией религии, равно как и наука: зерном познания выступала идея, специфически определенная по отношению к гносеологии образом Творца.

Происхождение искусства. В работе «Письма без адреса» Г. В. Плеханов писал, что главным источником искусства являются идеи, лежащие в основе того или иного явления или смысла. Ожерелье молодого воина из зубов повергнутого зверя олицетворяет идею силы. Изображения рыб служат идее удачной ловли, животных – охоты и др. Пастух подобен овцам, следовательно должен иметь соответствующее строение зубов. Отпечаток плетеного каркаса на керамических емкостях есть декоративный элемент – след технологии изготовления плетеных изделий, обмазанных глиной и обожженных, и может пониматься как идея технологии в знаковой организации материала. Данное объяснение не исчерпывает всех закономерностей древнего искусства, но дает представление о композиции, имеющей жизненный смысл. декоративно-прикладное искусство всегда можно связать с особенностями, благодаря которым оно возникает и принимает характерные черты. В русском искусстве XIX в. можно увидеть символику идей, имеющих определенное значение на разных ступенях мировоззрения, начиная с эпохи охоты и земледелия. В специфической форме эта связь закреплена в звеньях социальной коммуникации – между поколениями и полами: родителями и детьми, юношами и девушками.

Познавательные свойства искусства. Проблеме художественного образа в контексте гносеологии, познания уделяется значительное место в науке при рассмотрении философских и эстетических его аспектов. Для нас важно уяснение причин, благодаря которым художественно-образные представления человека о мире устойчивы в ходе истории. Миропонимание, мироописание, мировоззрение, картина мира, образ мира суть категории, с помощью которых определяется характер отражения природы в сознании людей их отношение к предметному, вещному миру. Гносеологическая специфика искусства заключена в образно-чувственном моделировании

времени и пространства и в способах его презентации. Общей для всех искусств является категория «художественный образ». Картину мира постигали средствами декоративно-прикладного и изобразительного искусства, архитектуры, литературы, музыки, театра, кино. Представления о мире в изобразительно-декоративной традиции суть визуально-графические и объемно-пластические формы. Цель художественной формы – выразить красоту материального объекта. Дописьменная эпоха отличается большим диапазоном графического изображения и устного предания. С появлением письменности изображение трансформируется. Структура образного мышления в графике меняется в сторону символических или сюжетных изображений, вместе с этим меняется и характер изобразительности. Графика преобразуется в пиктограмму и руны и доходит до наших дней в функциях знаков письма.

Гармония и красота – основные категории художественного образа в искусстве. Гармония преследует законы построения композиции с позиций художественного синтеза, чувственного опыта и материального носителя (звука, слова, изображения, вещества) служит для него (синтеза) материалом. Гармония в прикладном искусстве выражается сочетанием «структурное – ансамблевое». Структура может быть более или менее сложной, но важна ее образность, ансамблевость, целостность, красота. Красота в декоративно-прикладном искусстве проявляется в свойствах вещей создавать светлое настроение. Понятие красивого вмещает в себя цветовые, сакральные, материально-технологические, эстетические атрибуты. Так связаны между собой солнце, желтое, священное, золото, литье. Или – Христос, подвиг, жертвенность, кровь, красное. Красота как смысл выражается в мифологическом, ритуальном, обереговом, конструктивно-технологическом значениях образа и обнаруживает связь духовного с материальным.

Особенности познавательных свойств прикладного искусства. Для понимания художественного содержания графической символики важна трактовка их смысловых и семантических значений. Это позволяет узнать, что знаки формировались когда-то исходя из содержания реальных природных объектов, понятий или явлений. Благодаря функциям, которые знак (изображение) выполняет, возникают смысловые определения, помогающие установить связи составных частей композиционной формы. Однако основой образа, в том числе и знакового, является переживание исходного явления, без чего художественное воплощение не существует. Переживание является своего рода эстетической первоосновой художественной

символики, как совокупной функции, коммуникации и процесса абстрагирования.

Искусство и ритуал. Декор формировался как знаковый эквивалент образа и этим определял содержание композиции, но свое духовное выражение он приобретал благодаря обрядовой структуре. Предметы из дерева часто включались в ритуальное действие, например, ендова и скобкарь использовались в пирах-братчинах; применялись в заговоре; связывались с брачными обрядами; служили подарком-благопожеланием дочери, невесте, например, изделия ткацкого ремесла (прялка, рубель, валек, ткацкий стан, трепало). Жених получал тканый поясок с надписью, рубаху. Очевидно, что декор и декорированное изделие выполняли обрядовые функции. Как важный атрибут ритуала они экстраполировали на предмет содержание сакральных понятий, регламентирующих виды деятельности и взаимоотношения людей. Формировалось же благопожелание благодаря обряду в ритуале (поминание, братчина, праздники), иногда и без него, лишь по факту подарка (что можно тоже считать родом ритуального действия).

Известны случаи придания изделию, например, культовой поселенческой скульптуре, защитной силы. При изготовлении деревянных фигур использовался устный заговор. На каждое сказанное слово приходился удар топора. Количество слов в заговоре соответствовало числу дней недели, недель или дней в году. При этом недостающее количество ударов топора означало неудачные дни, лишнее – лишало заговор силы. Соответственно выразительность и острота формы скульптуры зависели от числа ударов, определявших характер рубленой деталировки объема и поверхности.

По прошествии значительного времени ритуалы уступают место собственно художественной эстетике, которая оказывается шире целеполаганий обрядовой культуры. Происходит это вначале в связи с утверждением основных обрядовых идей в храме, а впоследствии увязывается с общественно значимыми понятиями и явлениями, например, архитектурными стилями.

Функции декора. Можно выделить три уровня идей-функций декоративных композиций в народном искусстве: *обрядовые* (субъектные, направленные на человека и род); *воззренческие* (объектные, связанные с взглядом на природу); *эстетические* (эстетическое содержание идей, общего вида, материала). Важно отметить также утилитарное значение идей-функций: конструкцию, удобство, рациональное исполнение.

Другой особенностью декора является его деление на космоцентрическую и антропоцентрическую формы.

Существование различных типов композиций связано с тем, что предметом познания в народном искусстве являются взаимосвязи в природе и отношение к ней человека. Так в композициях центральной и зеркальной (осевой) симметрией (см. рис. 3, а, б) нет изображения человека. Основное содержание этих композиций связано с пониманием явлений и строения пространства. Поэтому для их характеристики используется понятие космоцентричность. В них важны функции благопожелания и представление о мироздании.

Вторая группа композиций включает человека, птиц, зверей, что свидетельствует о переносе смысла изображения с идей мироздания на самого человека, важные для него предметы и взаимоотношения с окружающей средой. Поэтому такие композиции можно назвать антропоцентрическими (рис. 3, *в, г)*.

Красота и эстетика декоративных изображений. **К началу XX в.** окончательно произошло снижение роли обрядовых значений декора и изделий, которые трансформировались в праздник, имеющий фольклорную и художественную ценность. Роль жанровых, сюжетных аспектов изображения становится доминирующей. О причинах того, как жанр (сюжет, мотив) становится формой выражения представлений о прекрасном, будет сказано в следующем разделе.

Декоративная символика в искусстве. Несмотря на то, связь изображений с представлениями той или иной эпохи и расшифровка их в декоре XIX в. многосложны, если не сказать, неопределенны, все же в науке сложились представления об основных семантических значениях декора.

Ромб и сетчатые структуры имеют всеобщее распространение и встречаются не только в традиционных изделиях народного искусства (ткачестве, керамике, войлоке, кожи, изделиях из дерева), но и в искусстве профессиональном (фарфоре, текстильных изделиях, росписи стен и др.). Известный по материалам археологии ромб исследователи относят к эпохе охоты. Изображение его, отчетливо читается на срезе бивня мамонта и имеет размеры сторон примерно 2 мм. Полагают, что ромб приобрел магическое содержание, в связи с идеей благополучной охоты, блага для племени, и, позднее, в эпоху земледелия, трансформировался в знак плодородия: поле (засеянное поле). Ромб и сетчатый рисунок красиво подчеркивают поверхность, наполняют ее разнообразием ритмических эффектов.

Круглые розетки, многолепестковые узоры. Крест. Последние исследования в этнографии показали, что группа центричных композиций (ромб, розетка, крест) тесно связаны с

образом Рожаницы – одной из древнейших фигур в праславянском искусстве, и олицетворяют всеобщее родящее начало, чрево матери-земли (И. М. Денисова). Соотнесенность розеток с солярной символикой общеизвестна. Небесные и поземные солнце, гром, молния, луна – считаются наиболее вероятными изображениями явлений природы. Композиции с розеткой в центре и четырьмя розетками или полурозетками по ее углам или окружности трактуются как пространство со сторонами света, как движение небесных светил по небу и под землею, как годовое вращение солнца, что предшествуют годовому календарю. Розетки, расположенные на вертикальной оси, принимают значение трех пространств – подземного, земного и надземного. Розетки входят и в более сложные композиции, например, в основание креста с птицей на его вершине и др. Розетка обладает высокой концентрированностью графических и визуальных.

Вероятность того, что крест мог быть выделен из композиционной структуры ромба в период появления земледелия, очень высока. Вместе с тем близкой ему является и солярная символика (см. рис. 4). Некогда важное значение креста можно осознать потому, что он нашел отражение в гербовой атрибутике различных стран: флагах Англии и Швейцарии, Андреевском флаге в России и др. Крест контаминируется с именем Христа. Этимологическая близость слов христианство и крестьянство составляет емкий образный уровень связи монотеистического мировоззрения и пашенного земледелия, как прогрессивного в древнерусском мире способа производства в конце I тыс. н. э. и опосредованно выражает идею огосударствления славянского многоплеменного общества. Крест обладает еще большей концентрированностью визуальных эффектов, нежели розетка.

Образы животных и птиц **как** правило значимы своими качествами, которые переносятся на сакральные функции вещей и понятий. С помощью их сакральная функция выражается символическими, обобщенными фигурами. Уникальное значение *коня* в русском народном искусстве подтверждается его обширной распространенностью и необычайно разнообразной пластической трактовкой. Смысловые нагрузки образа коня удивительно емки, а художественное воплощение необычайно красиво. Иногда образ коня с всадником является частью подземного мира, охраняемого хтоническими существами – змеями. Связь с заупокойным культом подробно описана Н. Велецкой и Д. Анучиным. Образ коня можно встретить на донцах прялок. Удивительно многопланова художественная функция коня в мезеньских

прялках. В одном случае лента чередующихся изображений словно олицетворяет вечное движение из прошлого в будущее. В другом – кони расположены симметрично. Сакральное значение несут скульптурные изображения коней в набилках, замках, блоках ткацкого стана, ручках рубелей, скобкарей, мощных охлупеней. Удивительно красивы прорезные композиции с мотивами коней в поморских прялках. Изображение всадника на коне, условное и обобщенное, помещено в верхнем мире. К концу XIX в. конь остается основным персонажем многих композиций, хотя содержание их носит жанровый, тематический, светский характер. Таковы выезды барышень на городецких донцах, праздничные сцены в северодвинских прялках. При этом авторов не смущает, что они помещают изображение праздника в нижней полосе, ставе, относящемся некогда к подземному миру. Изображение коня позволило реализовать новые пластические приемы декоративного искусства в контрасте ног и корпуса, общего силуэта и пятна – целого и частей.

Изображение *птицы* устойчиво в композиционных схемах в славянском искусстве. Она является фигурантом-демиургом, персонажем мифологического акта творения Мира. Ныряя на дно Мирового океана, она приносит в клюве кусочек земли, из которого создается земная твердь, изображаемая в виде треугольника (Мировой горы). С другой стороны, птица относится к древним культам родового славянского общества. Может быть, поэтому греко-византийская изобразительная традиция, в образе птицы счастья, пришлась русским по душе. В русском фольклоре птицу связывали с душой умершего. По поводу прилетевшей в морозный день на окно птицы есть выражение: «Покойничек озяб, пичужкой погреться прилетел». Как самостоятельное изображение птица встречается в вологодских бураках, конских дугах, пряничных досках, донцах прялок. Устойчиво место птицы в символических композициях – актах творения Мира, например в тверских, вологодских, костромских, ярославских прялках. Охлупень на коньке дома – одно из самых выразительных изображений в русском народном искусстве. Птица, как реальный изобразительный символ, обладает разнообразными пластическими эффектами. Часто это просто контурный рисунок или выразительное пятно, иногда с декоративными разделками оперения.

Лев, Сирин, единорог, полкан, грифон гости в русском искусстве, о привнесенности которых исследователи отмечают в связи с «молчанием» о них русского фольклора. Нет более добродушного персонажа в русском народном искусстве чем лев, личина которого олицетворяла бы одновременно столько силы,

благородства, наивности и трогательности. Чудесной силой наделен единорог. Вечный круговорот возрождения жизни выражает Феникс. Полкан – аналог кентавра – не только силен, но и мудр. Пришедшие из греко-византийской традиции, эти образы заняли место оберегов, разместившись на входных дверях, конских дугах, ставнях окон, филенчатых дверцах кухонных шкафов, перегородок, сундуках. Отсутствие традиции в их изображении давало простор фантазии, в результате чего нереальное соединилось с реальным, образуя причудливые декоративные решения, в которых персонажи полны внутреннего достоинства, торжественной приподнятости, а в ряде случаев – особой камерности, даже трепетности.

Мировая гора. Треугольная равнобедренная фигура, один из углов которой направлен вверх, довольно часто встречается в декоре изделий. Устойчиво присутствие двух птиц. На вершине горы можно видеть солярный или ромбический символ, крест, растительный мотив или их сочетание. В общей сложности треугольная фигура встречается в одной трети всех декорированных изделий из дерева, что позволяет заключить об ее универсальном значении. Примером, где ярко и эстетически выразительно представлена треугольная фигура, можно отметить металлическую, покрытую эмалью подвеску, которую ученые относят к IV–V вв. и называют подвеской с мотивом богини и птиц.[1] Основное семантическое содержание горы можно связать с актом творения мира из кусочка глины, который достает птица-демиург со дна Мирового океана. Основополагающее значение – Земля – составляет обширные композиционные связи с другими элементами. На основании привлечения археологических, фольклорных, этнографических сведении исследователи сделали вывод о том, что фигура обладает полиморфическим содержанием и в ней можно видеть образ древнего языческого храма славян, связанного с представлениями о Древе жизни, о строении Вселенной и мировом порядке (по И. М. Денисовой). Эволюция горы в образ жилища и храма, его тесная семантическая и графическая связь с образом Богини (Берегини), Древом мира, трансформация горы в Голгофу в основании креста свидетельствуют об устойчивом воплощении, контаминации и преемственности сложившихся представлений, которые графически интерпретируют условия пространственного видения и фиксируют идею восхождения, завершенности, целостности мироздания.

Образы растительного мира *(Древо мира, вазон, куст)* являются одними из любимейших в русском искусстве. В мифопоэтическом сознании эти образы воплощают

универсальную концепцию мира. Его фольклорные и сказочные мотивы с золотыми или молодильными яблочками, Древа познания в райском саду, вполне отвечают всеобъемлющему единству сущего, идее роста, выражению цели, причин и следствий жизни. Обрядовая сущность связана с понятиями Вселенной. Во время строительства дома в сруб ставилось деревце сосны, березы, иногда рябины. Значение Древа мира как оси мира усматривают в печном столбе. Его образ прямо или косвенно восстанавливается для разных традиций из эпохи бронзы. Реконструированный на основе мифологических представлений Древо имеет и ряд частных определений: Древо жизни, Древо смерти, Древо плодородия, Древо центра, Древо восхождения, небесное Древо и др. При членении Древа мира по вертикали выделяют части: нижняя (корни), средняя (ствол), верхняя (ветви). Троичная система космогенеза представляет мир из трех классов существ (птицы, животные, земноводные), временные понятия (прошлое, настоящее, будущее), три части тела (голова, туловище, ноги), три стихии (огонь, земля, вода). Древо, в силу контраста его частей, представляет большие возможности мастеру для применения декоративных приемов и средств выразительности изображения.

Изобразительно множественны куст и вазон, которые можно считать вариантами миропрезентации, распространенными в иных географических средах, но встречающихся и в русском искусстве.

Дом, храм. Изображение дома не так распространено как другие формы декора. Вместе с тем оно представляет важнейшую модель мироздания как в графических композициях, так и в объемных объектах: прялках, кладбищенских часовенках, домовинах, печах. Дом как мироздание, макрокосм в микрокосме осмыслен давно. Русский сказочный шатер, выражая в какой-то мере влияние восточного переносного жилища, связан, тем не менее, с коническими покрытиями – древнейшей формой славянского языческого храма и круглого дома, означающего, по мнению археолога Б. А. Рыбакова, круговую постройку. Понятие круглый дом и круглая крыша (четырехскатка) и сейчас можно встретить в языковом обиходе селян. Контаминация образа горы, образа древнего храма, образа жилища, образа православного храма составляет сложную, многообразную форму декоративных решений, где идеи устройства Вселенной и Мира связывается общим понятием *дом.* Домом является и крестьянское жилье в России, и кафедральный собор в Европе, что свидетельствует о древнем фонетическом и смысловом существе понятия, которое восходит к древним индоевропейским корням. *Ом* – одно из

фонетических обозначений космоса в древних языках. Образ дома в народном искусстве отличается целостностью, графической емкостью, уравновешенностью.

Хтонические существа занимают подземный, нижний уровень космогонической модели и являются их своеобразными охранителями. Так, в русском народном искусстве распространены изображения змей. В традициях искусства финно-угорских народов широко распространены и другие персонажи: бобры, существа, похожие на крокодилов, нередко лягушек и др. На одной вологодской прялке представлена композиция из двух змеи, соединяющих нижний и верхний миры. [2] Она свидетельствует о связи русского искусства с архаическими мифами Евразии и Америки. Более распространенный вариант определяет место змей в подземном мире. В развитых вертикальных трехчленных моделях мира (славянской, древнегерманской, индоиранской), которым предшествовала индоевропейская и шумерская, космический змей приурочен книзу, в противопоставлении верха и низа. Такова, например, композиция прорези ярославской прялки и прялки из краеведческого музея в Петрозаводске. Криволинейные формы мотива выполнены в прорезной или контурной технике. Как элемент композиции изображение змеи передает упругость масс. Декоративная форма содержит эффекты графической сжатости.

Антропоморфные образы, сакрализация которых в истории декоративно-прикладного искусства обусловлена двойственностью значений изображаемых персон (бытовым и духовным): матери-земли, фараона, жреца, языческого бога или полубога, представляются символически отрешенными от земного, и фигуративно всегда неиндивидуальны. Благодаря этому мистический смысл божественной принадлежности четко и явственно обеспечивал отделение человеческого и божественного и находил для этого силуэтно-обобщенную форму линии, тона, расположения, размерность главных персон. Только Бог-Сын – Иисус Христос – явившийся для того, чтобы разрушить тривиально понимаемую божественность, выразителем которой становится фарисейское духовенство, эмоционально окрашивает поступки и желания людей, разрушает сословные барьеры, и находит для этого мощные сюжетные архетипы (Бог, родившийся в яслях, Бог – искушение грехом, Бог – проблема выбора, Бог – униженный и распятый, и др.). По сути вся притчевая основа Евангелие утверждает новую программу образной системы, не замедлившую сказаться изменением изобразительного искусства.

В русском искусстве образ человека отличается тем, что

понятие его индивидуальности вторично, первична его суть «по образу и подобию…». По словам Н. Бердяева, «не русский человек властвует над природой, а природа над человеком: к ней обращается он, видя в ней Богородицу и прося у нее защиты». Но именно потому, что человек есть порождение Бога, его индивидуальность становится выражением божественного, но только тогда, когда происходит обретение Веры, когда знание становится знанием Творца, для чего не требуется замысловатых путей.

В народном искусстве более распространенными являются женские образы. Доязыческое происхождение образа женщины несомненно. Предшествующий патримониальному устройству общества матриархат в сакрализации пространства использовал понятия одушевленности живого и неживого мира. Одушевленность – анимизм (от лат. *anima, animus* – душа), являлся этапом доязыческого всеобъемлющего духовного опыта. Дошедший до нас смысл одушевленности природы в образах женщины выражается в таких метафорических понятиях как Мать-сыра земля, Богородица-заступница, Параскева Пятница-судьбоводительница и др. Основная иконография женского образа в русском народном искусстве сохранилась в текстиле, отчасти в керамике. Дерево также не избежало влияния этого удивительного образа, полного силы, торжества предстояния, как это можно видеть, например, в швейке ярославского музея, архангельских «панках» (куклах), инкрустированных резных и расписных городецких изделиях, предметах текстильного ремесла. В восточно-славянской мифологии богиня Мокошь была единственным женским божеством древнерусского Пантеона, чей скульптурный образ был помещен в Киеве на вершине холма рядом с кумирами Перуна и других божеств. Параскева Пятница является в определенной мере образом-преемником Мокоши. С ней связаны понятия прядения и нитей судьбы.

Развитие образа женщины в народном искусстве связано с переходом его из понятий всеобщего плодоносящего начала к метафоризации, в которой исследователи видели связь образа птицы с женщиной, как например, в сценах с охотой на птицу – «добывание невесты», прямого изображения «сватовства». Выезды, чаепития, прядения, домашние хлопоты – во всех случаях образ женщины воплощен с особой торжественностью и почитанием. Изображение, как правило, является доминирующим композиционным и смысловым центром. Безусловно, и образ Богородицы, наделенный необычайной одухотворенностью, генетически имеет связь с духовным началом прежних образов матери-природы. Но опять таки ни в одной из прежних образных

систем не существовало понятия предстоящей утраты Сына, скорбь которой была пронзительна и умножена уже в момент Рождества. Жертва Бога-Отца становится равной жертве земной матери, а ее высочайшая духовность переполняет иконописные лики Марии.

Портретное изображение женщины в народном искусстве очень редко. Когда оно появляется, например в прялочной росписи, то поражает своей яркостью, жизнеутверждающим выражением, смелостью, которая позволяет мастеру в наивной манере поясного портрета и его декоративного решения продолжить художественный народный опыт, создав по сути новый жанр в народном искусстве – портрет любимой девушки. Одна из надписей под портретом гласит (структура написания сохранена):

«Не-задумвайся-подруга-цветикъ-дорогой-мы-сплетемъ-тебе-веночикъ-из-дорогих-из-разных-розъ».

Другие примеры, как портрет в овале на внутренней стороне шкатулки, или женский образ на вальке, портретные вставки в резном декоре утюга, или швейки, свидетельствуют уже о профессиональном владении кистью, умении масштабно и пропорционально использовать средства декоративного пространства композиции. Технически изображение может быть написано на гладком фоне, или на контрасте с рельефным резным, или скульптурным прорезным узором. Всегда образы трактуются удивительно тонко, проникновенно, трепетно, в результате чего бытовой предмет приобретает особую драгоценность.

Богатейшая тема женских образов разработана в лубке. Так, прямая иллюстрация протекающего события, страдания, нравственные коллизии – все наполнено чувственным переживанием:[3]

Под вечер осенью ненастной
в пустынных дева шла лесах
И тайно плод любви несчастной
держала в трепетных руках…

Надпись с изображением составляет особый род графического синтеза, показывающий более сложные и яркие возможности декоративного искусства, принадлежащие уже сфере искусства изобразительного.

3. Композиция в искусстве

О сущности и структуре композиции в искусстве. Композицию для легкости и простоты обозначают как соединение, связывание, составление. Данная категория раскрывает процесс и результат художественного мышления, направленного на решение художественно-образных, функционально-эстетических задач среды, пространства и преломляющего в созданных произведениях культурную и эстетическую сущность общества, личный опыт художника, стремление к духовным истокам бытия. Композиция есть главный инструмент художественного творчества.

Общим для композиции в декоративно-прикладном народном искусстве, архитектуре, дизайне, является двойственность ее структуры – материальная и духовная. Именно они и объясняют прикладной характер и смысл вещественных памятников. Для прикладных искусств материальное связано с природным веществом и утилитарным значением, раскрывающим назначение предметов как условием физического соответствия человеку, что обеспечено преобразованием природной материи в полезные вещи. Для изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры) материальная компонента имеет иное значение. Материал в изобразительном искусстве, ставится в зависимость от духовной идеи: мировоззрения и опыта эстетического переживания. Его преодоление – самостоятельная эстетическая задача, не связанная с утилитарной, хозяйственной необходимостью.

Наиболее ранней теоретической разработке подверглась ***композиция в архитектуре***, задачи которой следующие:

• преобразование природной среды в искусственную, создание гармоничного архитектурно-ландшафтного пространства;

• создание архитектурных сооружений, отвечающих видам и потребностям деятельности человека в различных областях его жизни;

• преобразование технологических открытий в конструктивные и использование архитектонических и объемно-пространственных законов формы.

Архитектура наделена определенной совокупностью задач синтеза среды. Она образно и эстетически осмысливает и выражает технологические возможности конструктивных решений. Стоечно-балочная конструкция, стена и арка, паруса сводов, стрельчатое окно и нервюрный каркас, металлическая

структура остова и др. предопределили архитектонические закономерности в архитектуре. Стиль, как общность средств художественного синтеза, характерных для той или иной эпохи, составляет в истории искусств образную основу архитектуры.

Краеугольным камнем архитектурной композиции является триада Витрувия – польза, прочность, красота. Этот римский военный инженер и архитектор, живший во второй половине I в. до н. э., создал трактат «Десять книг об архитектуре». Его триада актуальна до настоящего времени. Классическим учебным пособием по композиции в архитектуре является труд В. Ф. Кринского, И. В. Ламцова, М. А. Туркуса «Элементы архитектурно-пространственной композиции».

Композицию в дизайне стали рассматривать сравнительно недавно, так как его появление (художественное конструирование, промышленное искусство) связано с развитием производственных технологий. Форма промышленного искусства возникла со строительством заводов и фабрик, а теория дизайна фактически сформировалась во второй половине XX столетия. Задачи дизайна:

• решение художественно-образных закономерностей в условиях тиражирования изделий как результата индустриальных общественно-производственных процессов, унификации и стандартизации инженерно-технического обеспечения;

• выполнение заказа по отношению к разнообразию предметно-пространственных видов материальных объектов, служащих удовлетворению жизненных потребностей;

• соблюдение совокупности интеллектуальных и инженерных областей и методов творчества: теории, образования, художественно-конструкторского проектирования, экономики и управления производством.

Существование специализации в области дизайнерской деятельности – промышленный дизайн, дизайн среды, графический дизайн и т. д. – свидетельствует о специфике средств композиции по отношению к потребностям человека – функциям, и сохранении основного условия – производственной технологичности. Вместе с тем созданные в новых условиях формы предметного мира определяют ряд стилевых черт, характерных для современной интерпретации декоративной формы: метафоричность и образную ассоциативность.

Из отечественных трудов по композиции можно назвать работу Ю. С. Сомова «Композиция в технике», различные издания НИИ технической эстетики, в частности «Методика художественного конструирования».

Композиция в декоративном и народном искусстве.

Понятие декоративное искусство шире народного, старше дизайна, отличается неоднородностью социального и мировоззренческого содержания. Задачи декоративно-прикладного искусств:

• синтез с архитектурной и предметно-пространственной средой, например, в храмовых и светских архитектурных сооружениях;

• тождество эстетических потребностей и функций изделий и соответствие их историческим представлениям о возвышенном и красивом – соответствие типическим условиям социального выражения и бытования ДПИ (ансамбль одежды, фарфоровая посуда, игрушка и др.);

• традиционность технологии и материала – от монументально-декоративных (витраж, мозаика, стенопись) до ювелирных произведений и технологий.

Несмотря на то, что между видами прикладных искусств существуют пограничные явления, например, дизайн ювелирного искусства, дизайн архитектурной среды, структура видов творческой деятельности традиционна, и композиция в ДПИ имеет характерные признаки.

Композиция в декоративно-прикладном искусстве долгое время рассматривалась в рамках классической истории искусств: во «Всеобщей истории искусств», «Истории декоративно-прикладного искусства», «Истории русского искусства», что вполне отвечает идее участия ДПИ в процессе художественного синтеза. Среди зарубежных материалов по теории декоративного искусства можно отметить труды У. Морриса и Дж. Рескина. В систематизированном виде ДПИ Западной Европы представлено в книге «Декоративно-прикладное искусство» (А. Моран) и «Большой иллюстрированной энциклопедии древностей».

В границах общих определений декоративно-прикладного искусства находится и *народное искусство*, которое мы можем выделить как устойчивую самостоятельную систему, а именно:

• декор в народном искусстве как эволюция мировоззрения – отражение в художественных образах представлений о мире (синтез переживания, сакрализации пространства и понятий, мифопоэтических архетипов, эстетизация среды);

• конструкция как область ручных технологий – выражение архитектоники полезных вещей и использование традиционных материалов, технологий и техник их обработки;

• создание объектов для удовлетворения потребностей в средствах труда и жизни крестьянского и городского населения: жилища, одежды, украшений, предметов жизни, орудий ремесленного труда.

Общим для декоративного искусства является его ансамблевость как основное условие синтеза. В народном искусстве это отражение макромира (космогенеза) в микромире (в завершенных эстетических объектах). Примерами служит понятие ансамбля (архитектурного, женской одежды, народного зодчества, ювелирных украшений и др.).

Для характеристики собственно содержания композиции в декоративно-прикладном и народном искусстве можно рассмотреть следующие понятия: взаимосвязь композиции и естественно-научного знания; средства композиции; жанровые аспекты композиции в декоративно-прикладном искусстве; средства художественного синтеза.

Взаимосвязь композиции и естественно-научного знания. Декор и орнамент напрямую связаны с идеей единства и всеобщности законов природы. Законы таких связей пытается установить морфология, структурное понятие, которым обозначают не только часть языковой системы, но в целом форму и строение организмов. Существуют морфология искусства, морфология ландшафта и др.

Известно, что первым этот термин ввел в научный оборот И. Гёте, работавший над созданием учения «о форме, образовании и преобразовании». Однако поиски соотношения гармоничности композиционных структур велись всегда. Так, изучение законов пропорционирования дало миру более ста канонов пропорций человеческого тела.

Морфологические универсалии композиции сближают художественные произведения со строением живых и неживых форм. Объединяющим началом такой общности выступает понятие симметрии, под которой древние греки понимали гармонию и красоту. Герман Вейль, математик XX в., говоря о роли математической идеи симметрии в науке и искусстве, замечал, что она является той идеей, посредством которой человек всегда пытался постичь и создать порядок, красоту, совершенство.

Общим законом гармоничной формы принято считать закон «золотого сечения». Известный египтянам и грекам он широко применялся ими при создании художественных произведений. В XIII в. Леонардо Пизанский (Фибоначчи) открывает особый ряд последовательности целых чисел: 1, 2, 3, 5, 8, 13… где каждое число равно сумме двух предыдущих и эти отношения бесконечно приближаются к «золотому сечению» по мере возрастания ряда. Этот закон называют *законом деления отрезка* в пропорциональном отношении: АБ/АС = АС/СБ. «Золотое сечение» находят в частях разрезанной спирали, в винтовом

листорасположении у растений и т. д. Оно связано с теорией возвратных рядов, комбинаторной математикой, теорией чисел, геометрией и др.

Поиски О. Браве различий и схожести живой и неживой природы привели в XIX в. к определению важнейшего закона различий симметрии кристаллов и симметрии растений и животных. На рубеже XIX–XX вв. русский ученый Е. С. Фёдоров впервые определил 230 групп симметрии кристаллов. Гомологические ряды (закон изменчивости), открытые Н. Вавиловым, устанавливают сходство формообразовательных процессов не только у организмов близких видов, родов, семейств, но и аналогичность гомологических систем и классов кристаллохимии, родов и семейств растительного и живого мира, органических соединений (углеводородов). Ю. Урманцев на материале биологии и философии отмечает сходство принципов симметрии, на основе которой строятся естественно-научные классификации элементарных частиц, атомов, молекул, кристаллов, организмов. М. Марутаев обнаружил музыкальный ряд в расположении элементов в таблице Д. Менделеева.

Интересный материал по вопросам симметрии в декоративно-прикладном творчестве, содержит книга В. А. Копцика и А. В. Шубникова «Симметрия в науке и искусстве». Здесь собраны многочисленные примеры из древнеегипетских источников и работ современных художников, излагаются закономерности различных вариантов бордюров, орнаментов ленточного и сетчатого типов, группы объемно-пространственных структур; рассматриваются произведения литературы, музыки, живописи.

Гармония в музыке, «золотое сечение» в архитектуре и прикладном искусстве, соотношение ритмов в литературном произведении, выражение ритмообразования в танце, традиции религиозной обрядовой практики – аргументировано ритмообразующими законами, которые широко раздвигают понятие композиции, делают ее особым методом построения или обогащения любой материальной структуры с целью создания художественной формы.

Средства композиции в декоративно-прикладном искусстве определяются комплексом визуально-эстетических связей двух родов закономерностей. К первым относятся *пропорционирование и удобство использования*, что можно связать с формулой Протагора: «человек – мера всех вещей». Второй родовой порядок средств композиции выражает внутренние *закономерности при построении изображения и формы* в метроритмических, статико-динамических, нюансно-контрастных закономерностях, соотношений симметрии и асимметрии, цвето-колористических и

фактурно-текстурных средств. Данные средства выражают общие психофизические закономерности сознания человека и его стремление к цельности, гармоничности, завершенности общего впечатления от формы, что составляет основу всех искусств. Метр-ритм, статика-динамика, контраст-нюанс, симметрия-асимметрия, фактура-текстура, цвет-колорит достаточно подробно раскрыты в книгах по предметам архитектура и дизайн. Для декоративно-прикладного искусства они также справедливы, хотя имеют некоторую специфику. Так, колористические закономерности композиции менее актуальны, в то время как культура народов, запечатленная в цветовой символике, географические и климатические особенности при формировании мифологии цветовых систем, формирование символических концепций цвета в конфессиональных религиях имеют большее значение для декоративно-прикладного, нежели для других видов искусств. Также и соотношение фактуры и текстуры ввиду глубины исторических традиций и разнообразия материалов декоративно-прикладного искусства имеют большую актуальность. Подуровнем средств композиции выступают средства изображения (точка, линия, пятно, смысловой и технический первоэлементы декора) и организационно-выразительные средства (выделение центра, оси симметрии, закрепление угла, замыкание в раму, геометрический подуровень строения, учет конструктивного напряжения).

Жанровые аспекты композиции в декоративно-прикладном искусстве не часто затрагиваются в литературе. Сложность анализа их объясняется тем, что в методике исследований используются в основном приемы, объясняющие сюжет, и мало обращается внимания на специфическое содержание его традиций в декоративном и народном искусстве. В художественно-историческом смысле сюжетный декор завершает линию развития символики в прикладном искусстве и поэтому многими нитями связан с его прежним содержанием. Эта двойственность, т. е. архаизм графики и новизна содержания, определяет его самобытность и место в исторической цепи образов.

Среди причин, благодаря которым изменялась техника исполнения декора во второй половине XIX столетия, одной из основных справедливо считается появление приемов скорописи в условиях товарного производства и конкуренции, что объясняет большую смелость в обращении с растительными мотивами, свободу во владении средствами художественного выражения. Постепенно символическая основа декора дополнилась изобразительной, в нем появились реалистические мотивы.

Форма преемственности в народном искусстве – повторяемость – вполне органично вбирала темы и сюжеты, уже переложенные в изобразительную структуру. Такие изображения, как фантастические грифон, единорог, берегиня, лев, стрелец, павлин, попугай, двуглавый орел обладают особой мерой символичности и метафоричности. Эти два качества в целом органичны принятым изобразительным закономерностям декоративного искусства: контурности, плоскостности, обобщенности, фронтальности. При этом заимствованные мифологические изображения отличаются тем, что в характере их трактовки идет процесс конкретизации, устанавливаются своеобразные мостки в способах передачи особенностей конкретных форм реального мира. Переход от символа к мифологическому или метафорическому образу – это видение жизненно важных ситуаций, свидетельствующих об изменении содержания образов и художественных средств их воплощения.

Анализ жанровых композиций невозможно рассматривать вне уяснения специфики понятий, часто трактуемых однозначно, но обладающих своим специфическим содержанием – это мотив и сюжет.

Мотив (в литературе) – простейшая, не разлагаемая далее смысловая единица… («увоз невесты») (БСЭ). Значимость мотива зависит не от собственного смысла, а от изменения в процессе отображения форм реального мира, иногда под действием фантазии. Как отраженное представление о предметах и явлениях мотив мы вправе назвать объектом изображения (связанным с вопросом «что?»). Происходит постепенное уточнение изобразительных характеристиках цветка, коня, птицы, однако не далее простой констатации действия, где персонажи едут, плывут, прядут, пьют чай, убегают от медведя (льва), охотятся, пасут стадо.

Сюжет в изобразительных искусствах – определенное событие, ситуация, изображенные в произведениях… «Конкретное, детальное, образно-повествовательное раскрытие идеи произведения» (БСЭ). В таком значении сюжет правомерен для лубка. Здесь объекты изображения раскрываются в их взаимодействии и связи, затрагивая, например, вопросы нравственности, воинского героизма («Бова Королевич»), иносказательной иронии и сатиры («Мыши кота хоронят»), событий текущей жизни. В народном искусстве (в изделиях из дерева) такие изображения составляют исключения из правил. Здесь «предмет» – сложное суждение – еще не выделился из «объекта», что дает основания говорить не о сюжете, а о мотиве, и в более подробном изображении видеть жанровый мотив, может

быть, сцену.

Сосредоточение двух начал мотива объекта и мотива действия в одно целое составляет в народном искусстве неповторимое очарование, простоту, естественность и составляет основу декоративных выразительных средств. Чистые, эмоционально-насыщенные цветовые отношения являются необходимой заменой натуральному цвету. Изображения трактованы плоскостно. Сопоставление изображаемых объектов немасштабно и пространственно не связано с центральной перспективой. Мастер иногда применяет совмещения горизонтальной и вертикальной проекций, а также, если говорить языком координат, фронтальной и горизонтальной или фронтальной и профильной. Происходит это прежде всего там, где наличествует связь с гравюрой или иконописью. Понятие сюжета можно увязывать уже с более поздними стадиями развития изображений антропоцентрического характера.

Таким образом, жанровые особенности сюжетных композиций содержат характеристику объекта и характеристику действия, причем в ряде случаев оба совмещены. Иногда отдельные изображения могут быть не связаны между собой. Тогда композиция носит характер произвольного или коврового заполнения. Когда изображения теряют непосредственный магический, обереговый смысл и обретают жанровые свойства, композицию можно рассматривать как тип картины. Попытка в самых общих чертах раскрыть содержание связей человека с его окружением, показать его действия приводит к появлению мотива, а затем и сюжета. Сказочный, радостный мир народного искусства в декоративной форме является эквивалентом представлений об идеальной стороне жизни.

История композиции в декоративном искусстве отражает художественный метод познания мира. Общим принципом для композиции является смысл, который выполняют декор и само изделие. Между идеей и средствами ее воплощения находятся декоративно интерпретированные изображения. Сама графика изображений изменяется. Новые эстетические представления, раскрывающие значение, место, образ человека и предполагающие некоторую реальную среду, способствуют появлению жанровых композиций; наравне с архаическими символами в декоре используются сюжетные мотивы.

Средства художественного синтеза в искусствоведении подаются весьма обобщенно. Если представить их с точки зрения визуальной целостности, то одним из средств такого единства (образа вещи) может быть собственно само декорирование, т. е. принципы взаимосвязи декора и формы. В свою очередь

наличествующие в орнаменте сетка, раппорт, центральная симметрия могут рассматриваться как средства синтеза орнамента. Имеющие отношения к понятию ритма, а шире композиционной упорядоченности они характеризуют смысл визуальной целостности отдельных частей объекта и его общего вида. Такой кругооборот свидетельствует о том, что средства художественного синтеза строятся на основе связи структур и подструктур композиции, взаимно соподчиненных. Одно художественное обстоятельство может быть и следствием и причиной второго.

И все же мы полагаем возможным выделить первичные обстоятельства синтеза как общей основы материального мира и его художественного выражения. Прежде всего закономерности ритмообразования; законы формообразования; правила пропорционирования и прежде всего «золотого сечения»; закон визуальной целостности; цветовое и колористическое единство; функциональная и образная логика пространства и местоположения в нем человека; явленная человеку тайна красоты мира; момент превращения системы в целое; момент осознания красоты; состояние гармонии; божественное откровение в законах духовного преображения.

Особое значение средства художественного синтеза приобретают в связи с генезисом искусства, его типологическими критериями и историческими этапами. Изменение мировоззрения и соответствующих ему средств художественного синтеза можно проследить с ранних периодов развития человечества на основе понятия образ мира. В дохристианский период оно служило центральной идеей искусства, эквивалентом общечеловеческих размышлений о жизни. Формирование художественно-образных систем в цивилизационном обществе, основой которой стала в России православная конфессия, отличает средства художественного синтеза в их соответствии метаморфическому смыслу искусства и структурам поэтики духовной (религиозной) мифологии. В XVIII–XIX вв. происходит умножение светских настроений, которое трансформирует представление о языках художественной формы в средствах барокко, рококо, классицизма, ампира, неоклассицизма, эклектики, модерна. Технологически усложняющееся производство рождает сложные специализированные сферы деятельности, своеобразно уравновешенные проблемой системности и целостности, прежде всего в философии. Авангард как моноявление сформировался в 20-30-е годы XX столетия и, как антитеза искусству изобразительному, породил новые оттенки средств художественного синтеза предметно-пространственной среды.

Таким образом, идеи – это корни композиции. Структура декора и формы – своего рода ее ствол. А творческая фантазия мастеров, проявляющаяся в многообразии декоративных приемов и интерпретации, – ветви и листья. Композиционное мышление в искусстве парадоксально: оно столь же подвижно, сколь и традиционно. Благодаря этому сохраняется образная природа представлений о жизни, обогащается опыт декоративно-прикладного искусства.

4. Структура декора и орнамента

Прежде всего нужно отметить, что особенностью всякого изображения, и декоративно-прикладного в частности, является его фигуративность. В ней как в зеркале отражена связь мотивов изображения с породившими их идеями и значениями. По сути любое изображение фигуративно, независимо от того, насколько оно реалистично или абстрактно. При этом следует помнить, что содержание изображения в декоративно-прикладном искусстве заключено не только в нем самом, но и в понятиях, которым оно служит. Функциональное изменение смысловых значений сопровождается изменением их художественного содержания. Выше были описаны основные элементы изображения, из которых состоит композиция. Теперь скажем об устойчивых изобразительных закономерностях декора и орнамента.

Типы изображений в декоративно-прикладном искусстве. Круг символов в искусстве ограничен, но в ходе столетий постепенно видоизменяется, что связано с накоплением и преобразования идейного содержания и технологического опыта. Радикально изменяют перспективу развития искусства это рубеж I–II тыс. н. э. и вторая половина XIX в. В начале закладываются важнейшие эстетические доминанты образной системы, ведущей к ее переосмыслению, перестройке, изменению в иконографии благодаря христианскому духовному опыту. А критическая масса культуры XIX в. в условиях опромышливания процессов жизни определила светские черты художественных образов и соответствующее эстетическое начало.

В материалах образцов народного искусства XIX столетия можно различить особенности обоих периодов. С одной стороны, разнообразные розетки, ромбы и их вариации, зооморфные, антропоморфные образы, композиции Древа жизни составляют ряд дохристианских образов, получивших новое эстетическое содержание, когда в русское искусство проникли сказочные восточные, византийские, греческие персонажи. С другой стороны, в этот период в кустарной промышленности в ряде случаев происходит разделение труда, что оказывает значительное воздействие на развитие традиций искусства: увеличение количества изделий на рынок ведет к специализации, быстроте, рациональности, а вместе с тем техническому совершенствованию приемов отделки, например, отточенности кистевого письма.

В целом же в XIX в. прочитываются ранние и оформляются поздние декоративные приемы. Они напоминают об условности

нерасчлененных образов языческого и доязыческого периодов. Другие дают реалистические изображения, представляющие мифологические и жанровые понятия. Анализ большого числа декорированных изделий выявил 4 таких группы: центричные, симметричные, переходные, свободные.

Изображения по типу центральной симметрии (центричные) включают ромб, крест, солярные знаки и их варианты (см. рис. 3, *а*). Композиции более сложные, но построенные на принципах центричности, также можно отнести к данной группе. *Центрально-симметричными* называются композиции, части которых, при повороте вокруг оси (центра круга – розетки, ромба, креста) на определенное число градусов совпадают между собой. Структура центричных композиций может быть простой и сложной. О значении схематических форм шла речь выше (см. с. 12). По мере развития ритмических рядов от центра к краю поверхности центробежные визуальные эффекты исчезают. Ритм декоративных приемов по краю композиции как бы останавливает исходящие из центра визуальные вектора. Данную особенность можно назвать понятием «краевой эффект». Этому служат и заключение изображений в рамки. Таких рамок может быть несколько. Абстрактность форм резной техники, которая, как правило, используется при воспроизведении центричных символов, органична сжатости и обобщенности смысловых значений центричных композиций. Далеко не случайно размещение этих знаков на орудиях труда, например, прялке, черпалке льда из проруби, используемой в процессе ловли рыбы, пороховнице, солонке или повседневных бытовых предметах: сундуках, ковшах-братинах, шкатулках, солонках и т. д.

Композиции по типу осевой (зеркальной) симметрии декоративных построений, связаны с идеей вертикального и горизонтального пространства (см. рис. 3, *б*). В них составными частями могут входить композиции центричной группы и другие изображения, например, мотив горы. Состав изделий, куда входят симметричные структуры, необычайно широк: рубели, вальки, наличники окон, сырницы, лубяные коробья, двери, сундуки, архитектурные детали, многие виды прялок, набилки ткацкого стана, пряничные доски, дуги, сани, блоки ткацкого стана и т. д. Некоторые из таких изображений встречаются в керамике, текстиле, изделиях художественного металла и др. Элементами композиции могут быть условно трактованные птицы, рыбы, кони, олени и т. д.

В отличие от композиций центричной группы, содержание осевых изображений заключает в себе представление об общих

закономерностях пространства, о мироустройстве – порядке. Качество зеркально-симметричного пространства отличается от центрально-симметричного тем, что первое связано со сложным комплексом формирования психофизики сознания под влиянием земного тяготения. Соответственно они выражают свойства представлений о мире в границах планетного мышления. Замкнутость, свойственная форме отдельных входящих в композицию элементов, приобретает здесь особый характер: система замкнута, так как достигнуто равновесие, иератичность, соподчиненность элементов, но в самом расположении элементов в пределах композиционного поля по вертикали заметно движение. Центричные композиции, в частности розетки, располагаясь по три, реже четыре в ряд на новой, вертикальной осевой основе, по содержанию заключенных в них смыслов и функций отвечают иным понятиям. Магическое начало и абстрагированное выражение идеи переживания в символах плодородия, благополучия приобретает более сложный мировоззренческий характер через построение пространства, мироорганизацию. Во всех представленных случаях композиции оставляют ощущение целостности. По форме это достигается приемами ритмообразования. Часто это следствие заключения изображения в раму, и что важно – мера символичности изображений.

Техника исполнения зеркально-симметричных композиций достаточно сложна, особенно в контурной, трехгранной, плосковыемчатой резьбе, а также в орнаментальных фактурах вышивки, ткачества, других видах прикладного искусства. Символика образов выражается не только приемами геометризации форм порезок, но и контурной резьбой, а в случае, когда графический декор переходит во внешние очертания изделий, начинают формироваться приемы скульптурной резьбы. Это характерно для лопасок тверских или «теремковых» ярославских прялок, где изображение трансформируется из графики в своеобразную скульптуру: вырезается по контуру, округляя по краям, контрастирует с графической фактурой. За лаконичностью и даже скупостью композиционных и технических приемов ощущается удивительно тонкое мастерство в отборе средств композиции, в результате чего возникают произведения, полные эпичности, монументальности, обобщенности.

Переходный тип композиций объясняется тем, что причудливые изображения сказочных растений, мотивы, связанные с культами родового общества, мифологические персонажи, формы живой и неживой природы нарушают принцип зеркальности (см. рис. 3, *в*). Вместе с тем в них по-прежнему

геометрические ось и центр сохраняют свое значение, т. е. изображения вплетены в геометрию осевых или центричных распределений. Например, образы греческой мифологии (птица Феникс, лев и др.) заняли геометрический центр и, в то же время, в силу сложной изобразительной трактовки, противостоят геометрически визуальной ритмичности. Прижившись в народном искусстве благодаря обереговым функциям или значениям чудесного (возрождения), они в определенной степени замещают образы родовых культов (животных и птиц) и вместе с тем рождают новые впечатления. Как самостоятельные композиции такие изображения можно видеть на внутренних сторонах крышек вологодских коробов, перегородках в доме, пряничных досках, прялках, дугах, столах, берестяных солонках, туесах и др. Форма декора как символическое воплощение идеи целостна и замкнута. Постепенное усложнение изобразительной структуры связано с усилением интереса к реальным связям образа, которые начинают перекрывать его символическое содержание. Цельность, обобщенность форм древних изображений, символичность значений объясняет их замкнутый характер, сохраняющийся часто и при более тщательной разработке. Нарушение геометрии рождает особенности художественного своеобразия в причудливом соединении древнего и современного, статичности и действия, чинности и безудержной лихости. Замкнутая в рамки традиционных построений смелая роспись или резьба не тяготится ими. Декоративные откровения убеждают в возможности отыскать ритмические закономерности, создать одухотворенные, необычайно живые образы с помощью смелого сопоставления темных и светлых тонов; уверенно обегающей контуры тонкой, податливой линии, контрастом изображения с геометрически строгими элементами окружения.

Совершенно очевидно, что композиции этого типа отражают процесс переноса смысловых акцентов содержания с порядка на объект, важным становится частное, причем результатом этого процесса оказывается изменение декоративности в силу новых способов построения композиций и новых приемов организации изображений. Не подлежит сомнению, что сохранение центральной или осевой симметрии оказывает сдерживающее влияние на дальнейшее развитие образов и в системе построений, они, как правило, трактованы символически. Попытки подробно реалистической трактовки приводят в ряде случаев к тому, что в символ превращается вся сцена: таковы сцены охоты на медведя, охоту на птицу. Культовый смысл брачной или родовой символики высвечивает интерес к жанровым композициям в

народном творчестве. Картина-символ часто и есть своеобразная метафора – результат композиций переходного типа.

Таким образом, сохранение симметрии при размещении реалистических изображений в качестве своеобразных клейм, располагающихся на оси или в геометрическом центре, приводит к новым качествам в композиции. Работа фона, свобода в распределении и ориентации масс, появление векторов движения персонажей, поиск решения пространства за счет сопоставления фигур, активность цвета, сопоставление сказочного и реального дают представление об изменениях в декоративной системе. Решительное обращение с техниками росписи приводит к созданию нового пластического языка и строя изображений.

Композиция сюжетных изображений отличается от всех предыдущих (см. рис. 3, *г*). Необыкновенная смелость, а часто легкость и живость техники, интерес к окружающим реальным объектам и происходящим событиям, стремление передать праздничное чувство и осязаемость окружающего мира характеризуют сюжетные композиции в их внутреннем и внешнем выражении. Происходит окончательная трансформация магически обрядовых значений декора в эстетические. Художественная эстетика преобладает над магией символики, порождается интересом к действию и среде человека. Особенности протекающего композиционного творчества связаны с тем, что изображения, занимающие в иерархии общего поля отведенное им место, композиционно настолько остры, что образуют в полной мере самостоятельное изобразительное пространство и могут рассматриваться автономно. Здесь окончательно закрепляется наметившийся в переходных композициях процесс переноса акцентов содержания с порядка на объект.

Но в то же время можно отметить две различные художественно-композиционные формы по структуре декора:

• композиции по типу произвольного «коврового» заполнения;

• жанровые композиции по типу «картины».

В первых изображения птиц, зверей, человека даны среди разбросанных по светлому фону мотивов растений. Таковы боковые стенки колыбелей, части хлебниц и др. Общая композиция подчиняется особенностям конструкции изделия, охватывая всю его поверхность или плоскость. В композиции по типу «картина» мастера подают объекты крупно. Они важны и сами по себе без связи с внешним пространством. В некоторых случаях мастер идет дальше: он создает своего рода сцену, где развертывается действие, где смысл изображений предполагает определенную пространственную среду и характеристику

происходящего момента.

Анализ таких изображений связан с решением проблемы жанровых аспектов декоративного искусства. Появление реальных композиционно-пространственных координат, в основном перцептивных, строится приемами «за» – «перед» предметом, один предмет «выше» – «ниже» другого. Благодаря этим своеобразным вешкам реального пространства намечаются близкие или удаленные от зрителя объекты. Вместе с тем такое картинное построение сохраняет плоскостность и подчиненность поверхности изделия. Лишь интенсивность цвета, напряженность линии, тональный контраст декора, а также некоторые графические приемы, визуально «уводящие» изображение за границы отведенной ему поверхности, показывают большее значение декоративной системы для общего впечатления от вещи. Полновесное жанровое содержание таких изображений уже ни в чем не уступает лубочной картинке – изображению вполне самостоятельному, полному очарования из-за прежней условной симметричности. В композиции «охота на медведя» симметрия задается черной фигурой зверя как условной осью, разделяющей картину на правую и левую части, с фоном в виде схематически трактованных горок и деревьев на заднем плане.

Типы орнаментов в декоративно-прикладном искусстве: раппорт (полоса), центральная симметрия (розетка), сетка. Интерес к орнаменту, как к явлению ритма, проявляют ученые разных дисциплин. В общем виде *орнаментом* называется украшение, где в структуре ритмообразования существуют упорядоченные повторяющиеся элементы. Однако орнаментом часто называют и неритмические структуры, содержащие орнитоморфные, зооморфные, антропоморфные, растительные мотивы, особенность которых заключена в характере обобщенности и условности изображаемых объектов.

Орнамент обладает организующим началом, поскольку выражает не только сакральные или коммуникативные понятия, но и художественно-эстетические: ритмические или пропорциональные закономерности, восходящие к идее единых универсальных принципов организации материи.

Раппорт – это чередование подобных элементов, как правило, по краю декорируемого изделия или объекта (см. рис. 1, *а*). Так возникают построения на концах рукавов в одежде, орнаментах книг, в обрамлении порталов архитектуры. Связь элементов внутри раппортной полосы может быть двух родов: когда элементы не связаны между собой и повторяются через одинаковые промежутки; когда элементы объединяются непрерывной линией, как, например, в некоторых видах

древнегреческого меандра.

Розетки – это изображения, построенные на принципе симметрии вращения (см. рис. 1, *б*). Их помещают в окнах католических храмов в виде «роз» витражей (см. рис. 2), в орнаментах книг и других предметах. *Крест* также отвечает принципам вращения. Крест вписан в круг – достаточно распространенная декоративная форма (см. рис. 4).

Сетки строятся различными приемами, важно, чтобы основные изображения являлись своего рода ее узлами: вершинами квадратов, ромбов, параллелограммов. Сетки могут быть более сложные, построенные на основе двух и более сетчатых структур, шаги которых соотносятся друг с другом в гармоничном сочетании (см. рис. 1, *в*).

Важным дополнением к трем группам симметрии является ***растительный орнамент***, который может и не содержать в себе принципы выделенных групп, однако понимается как орнаментальная структура. Таковы мотивы в русской кистевой росписи, татарской аппликации изделий из кожи. Их особенность состоит в линеарной пластике выражения, в соотношении отдельных элементов, которые наделены определенными чертами условности и имеют некоторые пределы упрощения формы. Ритм в данном случае понимается как некая общая идея распределения элементов на поверхности изделия. Существуют и иные решения графической формы, которые относят к орнаментам. Например, изображения священных животных, птиц строятся в условной графической манере, которую также можно считать особым фигуративным видом орнаментики. Иногда понятие орнамента переносят на симметричные изображения, например, Древо мира, Великой Богини. Для изделий художественного текстиля или резьбы, сообразно условиям технологической графики переплетений нити или трехгранно-выемчатой техники, характерно определение ***геометрического орнамента***.

Орнамент интересен тем, что он подчинен поверхности или форме изделия и по сути не может осуществиться вне изделия или материала. Вместе с тем природа орнаментального искусства такова, что благодаря орнаменту может полностью изменяться впечатление от изделия или архитектуры. Это связано с психофизическими закономерностями восприятия человеком пространства и времени, которые выражаются орнаментальной структурой, построенной на ритмической основе. Конкретное композиционное решение делает ритм особой художественной категорией. Орнамент одновременно связывает и смыслы декора, и цели эстетизации предмета и пространства. Его выразительными средствами могут быть и линия, и пятно. Он

может иметь жесткие или мягкие линии и закругления, может быть аскетичным и графическим, но может иметь богатые пластические формы.

Орнамент как неотъемлемая часть искусства выражает в художественных образах национальное мировоззрение. Этот особый вид композиционной графической и пластической формы представляет собой сложную художественную структуру. Ее содержание определено особенностями взаимосвязи с материальным носителем. Цвет, фактура, текстура, ритмические закономерности, учет края изделия, понимание активной роли конструктивного напряжения, закрепление угла – это общие причины художественно-организационных свойств орнаментальной структуры на плоскости и в объеме. В то же время отдельными средствами орнаментальной формы являются то, что Вельфлин называл оптическими эффектами, а Арнхейм определял особенностями визуального восприятия. Графическая экспрессия или сглаженность орнаментальных линий, упругость и подвижность, контраст или тонкое нюансное колебание, их гибкость и ломанность, как пределы условностей орнаментальных эффектов, переданных в плоскостной или объемной композиции, не ограничивают пределы формы орнаментов. Выразительность и красота реалистически выполненных мотивов цветка, изгиб стебля, прожилки и контуры листьев – все при умелом использовании может быть декоративным материалом в прикладном искусстве. Иногда в орнамент включаются сюжетные и пейзажные мотивы, тогда появляются особые эффекты, оттеняющие стилизованную и прихотливую красоту орнамента. Легкое ажурное парение, почти лишающее материальную вещь ее плотности в кружеве, литая чугунная ограда, с упругими и прочными мотивами, каменные бордюры в порталах храмов, подобные небесному своду, цветоносные витражи, расцвечивающие потоками света храмовое пространство, – все характеризует орнамент, известный тысячи лет. Наделяющий некогда изображения сакральными и коммуникативными функциями, служащий выражению образно-идейного содержания, сегодня орнамент осознается как художественно-вещественная данность, как игра декоративных смыслов, меняющаяся от столетия к столетию, и, по-прежнему, сохраняющая тайну своего притяжения.

Орнамент в истории искусств давно приобрел значение ***стилевой категории***. Связь с материальным объектом, например, архитектурным сооружением, формирует особые качества орнаментального искусства создавать впечатления, визуально акцентировать и обогащать форму материального объекта,

подчеркивая его пространственные и тектонические взаимосвязи.

Пределы орнаментального искусства в прикладном и декоративно-прикладном искусстве поистине безграничны. Это связано с большим разнообразием образных смыслов и применяемых материалов, а также приемов их архитектонической организации. Значительна роль технологий в создании орнамента и конкретных технических приемов исполнения декора. Так бранное ткачество дает возможность более тонкого декорирования узора, что находит большое применение в украшении полотенец. Иное выражение рождается при использовании закладного способа тканья. Гобелен, использующий те же приемы, что и традиционное ткачество, отличается от последнего существенно. Это связано с толщиной нити, реалистическими изображениями. Приемы кистевого письма объясняют особенности и характер структуры изображений в росписи (см. цв. ил. 12). Мех, аппликация из кожи не могут походить на вышитый или расписной декор и предполагают достаточно крупные участки украшения (см. цв. ил. 15, *в, г*).

5. Орнамент в истории искусства

Появление орнаментов относят к позднему палеолиту, когда он приходит на смену реалистическим мотивам. Ни одна из существующих теорий происхождения орнамента (биологическая, магическая, технологическая) не объясняет однозначно причины его появления. Скорее всего, следует признать, что в ритмообразующих закономерностях орнаментальных структур проявляется способность человека выражать идеи повторяемости циклов жизни, ее стабильности, которая отвечает задаче сохранения энергии, и проецировать эти идеи на социальные коммуникации, изображение, форму и пространство, достигая художественного их воплощения.

Орнамент в древнеегипетском искусстве имеет связь с письменностью и характеризуется способами начертаний широкого круга зооморфных, орнитоморфных, антропоморфных изображений, являющихся неотъемлемой частью выражаемых в знаке понятий о предметах и явлениях (рис. 5, 6). В Древнем Египте долгое время был распространен орнамент геометризованного вида. Он имел линейную особенность построения, что функционально связано с последовательностью письменных знаков, с представлениями о бесконечности пространства и времени. В то же время здесь встречаются и сетки, и волнообразные мотивы. Длительное время древнеегипетский декор сохранял каноничность, поскольку был устойчив в сакральных понятиях и выражал социальную однородность народа его создавшего. Папирус, тростник, цветок или лепестки лотоса, другие характерные для флоры Египта растения, связывались с персонажами заупокойного культа (Исидой, Осирисом). Жук скарабей был символом солнца, его вечного движения и созидания. Кольцеобразная змея, заглатывающая свой хвост, – символом круговорота мирового порядка. Образы антилопы, обезьяны, птиц (цапли, сокола, гуся) в одном случае связаны с первичными мифами (рождение солнца из яйца Великого Гоготуна), в другом – с заупокойными культами и символами возрождения душ (священная птица Бену – олицетворение души Осириса) и т. д. Искусство Египта и других стран Древнего Востока: Вавилона, Шумер, Аккад, Ассирии, Мидии, Персии дало миру богатейшую коллекцию пластических мотивов, общим свойством которых является слегка геометризованная графика резьбы, уплощенность невысокого рельефа, сюжетная фронтальность. В искусстве древних цивилизаций ярко отражаются два принципа формы: с одной

стороны, мотивы необычайно живы, имеют выразительный гибкий контур, с другой – торжественны и представительны, что фиксируется их фризовым расположением (см. цв. ил. 7, *в*). Древние орнаментальные мотивы можно встретить практически во всех последующих эпохах.

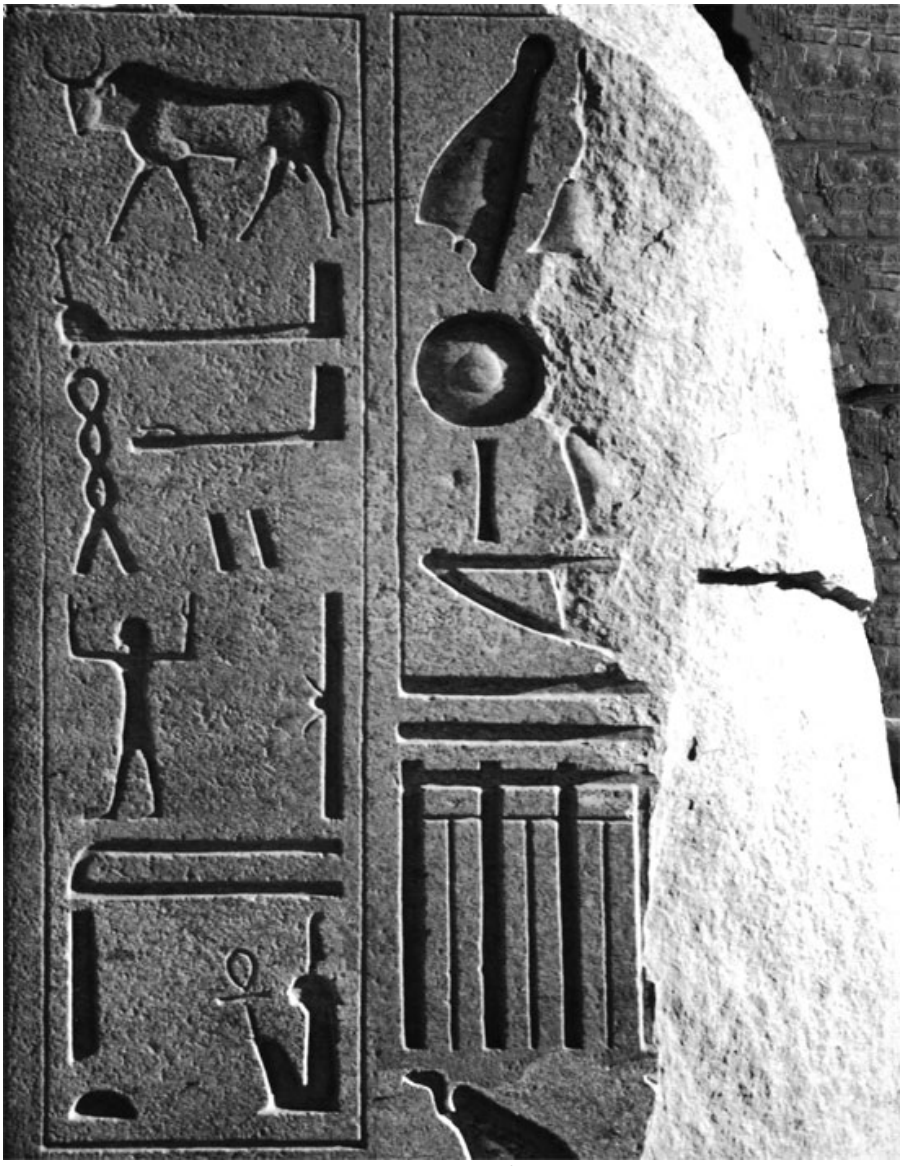


Рис. 5. Египетские письмена в Карнакском храме в Луксоре (Египет)

Рис. 6. На площади храмового комплекса в Карнакском храме в Луксоре (Египет)

В орнаментальном искусстве ***античной Греции*** большое значение имеют ритмические структуры, наследующие идеи линейной протяженности восточных цивилизаций, но переданных чередованием одинаковых элементов: меандра, акантового (аканфового) листа, раковины. К эллинистической эпохе относят появление мотивов сплетенных плодов и цветов в виде гирлянд и венков. Листья аканта и пальметты дополнились усиками (стебельками), в которые вплетены фигурки людей и животных. Широко распространенными мотивами были листья дуба, лавра, вьющиеся побеги, колосья, фрукты, цветы, маски, черепа, сфинксы, грифоны и др. Наряду с ними изображались вазы, военные трофеи, развевающиеся ленты и т. д.

Многие формы греческого орнамента заимствованы ***древними римлянами***. Особенностью орнаментики римского периода является усиление символических значений мотивов: так, орел стал символом Юпитера. Другой особенностью явилось возникновение на основе орнамента сюжетных картинок. Справедливо суждение о том, что в отличие от стремления греков к эстетизации предметной формы римское понимание искусства выражало социальную дифференциацию. Использование богатого декора означало стремление к роскоши. Вхождение в состав Римской империи восточных государств, наследующих глубокие орнаментальные традиции древних цивилизаций, отразилось и в римском орнаменте.

Следующий этап развития орнамента связан с ***византийским искусством***. Декоративная основа его формировалась в связи с

оформлением храмового интерьера. С момента явления Христа прошло более трех столетий, прежде чем положения Нового Завета легли в основу официальной религии на закате Римской империи (IV в. н. э.). Первые христианские храмы устраивались в римских катакомбах, что определяло священный дом как сугубо интерьерное явление. Во внутреннем пространстве алтарная часть была отделена подобием невысокой преграды с расположенными на ней иконами, что было характерно для храмов Византии. Начало же христианского храма связывают с «Иерусалимской горницей», в которой Спаситель совершил Таинство Евхаристии (Причастия). На рубеже I–II вв. появляются христианские базилики и центрические храмы, алтарь в которых располагался в основном в центре здания.

Духовная основа христианского дома базируется на идее храма как микрокосма, как тела Бога, чье присутствие обозначают покоящиеся в храме святыни – чудотворные мощи святых, великомучеников. Церковный писатель III в. Тертуллиан говорил, что кровь мучеников есть семя христианства. С этим связана и идея алтаря. Если в описанной в Ветхом Завете скинии собраний в священном месте располагался Ковчег Завета, под крышкой которого хранились скрижали – две каменные доски с десятью божественными заповедями, то в христианской традиции ковчег заменен антиминсом с мощами Святых великомучеников на престоле. Здесь первенствующие христиане совершали богослужения.

Изобразительная основа оформления храма обусловлена богословской концепцией сооружения. Можно сказать, что образы являются своего рода символическими текстами, основанными на прообразах, цель которых помогать в понимании познания Бога и через это понимать мир видимый. Идейным основанием новой орнаментальной культуры стало христианство, давшее такие эмблемы и символы как монограмма Христа, голубь, рыба, барашек, павлин, изображение креста, разнообразного по начертанию и др. В то же время Византия наследует непосредственно традиции античного искусства, передавшего ей разнообразие уже разработанных мотивов декора и орнамента. Не избежал византийский орнамент живого воздействия персидского и арабского искусств, взяв от них повышенную декоративность и готовые структуры орнамента. По сравнению с имперским характером художественных образов римского периода декор Византийского мира имеет скорее вид поэтической аналогии: символы иносказательны, нежели функционально аллегоричны по отношению к статусу их носителя. Из восточных мифологических персонажей известны драконы, грифоны (львы-

птицы), сэнмурвы (собаки-птицы) и другие. Сочетание реальных мотивов животного и растительного мира с перенесенной с Востока декоративной символикой давало богатейшие варианты орнаментальной изобразительности. Таковы изображения львов, леопардов, волков, наделенных чертами грации, отважности, непобедимости. Из птиц преимущество имели величавые павлины, голуби, орлы. Из растительных мотивов популярны уже разработанные античные, но особенность соединения реалистического с декоративным, орнаментальным способствовало рождению мотива так называемого «византийского цветка».

Особым явлением декоративного творчества выступает ***искусство арабского мира*** и других мусульманских стран. Ислам, возникнув на Ближнем Востоке в первой трети VII в., в Аравии, как и другие конфессиональные религии, ему предшествующие (иудаизм, христианство), отвечал целям своего времени, способствовал духовному единению народов. Не изображение, а слово (см. цв. ил. 6, *в*), его поэтическое богатство содействовало появлению завершенной формы в искусстве, давшем новое звучание орнаментальной традиции. Основа пластического творчества мусульманского мира сосредоточена в понятиях красоты и бесконечного многообразия сотворенного Аллахом мира. Базовыми категориями мировоззрения и искусства стали Священное Слово Корана и особое его начертание (каллиграфическое искусство), воплотившее в себе поиск завершенной формы в предметном и архитектурном пространстве. Исламское искусство, сохраняя отчасти формы коптского, персидского, античного, византийского декоров, по сути создает новое, богатейшее по форме искусство орнамента и каллиграфии. Краткие надписи – изречения из Корана, пословицы, афоризмы и т. д. – образуют особый вид пластического мотива, доминирующего в общем орнаментальном поле за счет контраста геометризованного способа куфи, который более однороден с элементами окружающего его декора или насхи, имеющего гибкие линии контура, смотрящиеся контрастно на фоне более мелких мотивов. Орнамент ислама оказал сильное влияние и на европейскую традицию, дав ей мореску – причудливый восточный геометрический орнамент и арабеску – живую игру орнаментальных растительных форм.

Несмотря на особенности и различия турецкого, среднеазиатского орнаментального искусства ислама общим для него является сплошное заполнение декорируемого поля (см. цв. ил. 6, *г*), что лишает предмет его материальной тяжеловесности, рождает бесконечную игру визуально строгих тектонических

перетеканий и смыслов (см. цв. ил. 6, *а*). Среди вариантов исламского искусства широко известны архитектурные композиции так называемого испано-мавританского стиля. Наследие этой культуры, сложившейся в Андалусии в XI–XV вв., можно видеть в дворце-крепости Альгамбры (см. цв. ил. 6, *б*). Художественную особенность этого стиля определяют сочетанием двух традиций узора, где испанская часть представлена изысканными декоративными изображениями людей и животных, а арабская включает в себя величавые орнаменты, состоящие из сетчато размещенных узоров (ячеек) и пирамидальных выступов.

Искусство орнамента в ***христианской традиции Средневековья*** (романское и готическое время) тесно связано с сюжетами Нового Завета и основано на мировоззрении христианства – его католической ветви, которая отделилась от основного ствола в XI столетии. Можно видеть, как европейские стилевые традиции вобрали в себя орнаментальный опыт прошлого, но обрели мощь, в отличие от поэтических образов Византии.

Ветхозаветное выражение «Бог создал человека по своему образу и подобию» не налагало запретов на изображение. Более того, это было необходимым условием присутствия Творца в образах человека. Изображения Бога-Отца, Христа, Марии, Ангелов, Апостолов, святых составляют неотъемлемую часть христианского конфессионального мировоззрения и изобразительного искусства, по отношению к которому декоративное искусство становится соподчиненным.

Европейский средневековый орнамент в ***романский период*** основан на так называемом тератологическом стиле (мотивах чудовищ) и оценивается искусствоведами как огрубленное переплетение античных и восточных декоративных элементов, византийских и кельтских декоративных мотивов, которые помогли сложиться уникальному орнаментальному стилю. Растительный орнамент выполнял второстепенную функцию, являясь не смысловым, а поддерживающим основные мотивы средством; или символы, отвечающие детально разработанной структуре понятий христианства: пеликан, кормящий голодных птенцов своей кровью, – символ жертвенной смерти Христа; павлин – символ вечности и бессмертия; сирены – напоминание о мирских соблазнах; аспид и василиск – как силы зла, гвоздика – воплощение страстей Христовых и т. д.

Второй период Средневековья – ***готический*** – развивает орнаментику и усиливает символику. Знания в области земледелия, мореплавания, строительства способствовали созданию типа ажурного орнамента, названного масверком.

Функциональное значение орнамента в готике возрастает. Если романский напоминает известные ранее типы взаимодействия с предметом (архитектурой), усиливая и перераспределяя визуально-тектонические контексты (см. цв. ил. 7, *а*), как это было и ранее, то готический орнамент преодолел эту зависимость и из средства украшения стал средством конструкции, подчинив, в известной мере, себе стену и своды архитектурного сооружения. Во всяком случае, в поздней европейской готике, носящей во Франции название пламенеющей, орнамент доминирует и в структуре конструктивных решений, и в оформлении межреберного (нервюрного) пространства.

Средневековый аскетизм европейской готики в середине II тыс. н. э. уступает место новому мировоззрению, связанному с идеей человека и окружающего его реального мира как главной ценностью. Эпоха *Возрождения* принесла Христианскому искусству жизнеутверждающее реалистическое звучание, которое проявилось во всей полноте в живописи и скульптуре. В литературе можно встретить суждение, что орнаменту и декору была отведена лишь роль украшения, и что они находились под сильным влиянием изобразительного искусства. Это не совсем так. Изобразительное и декоративное искусство были частью общей идеи художественного синтеза, выступая в роли пластических приемов, завершающих развитие архитектурного пространства. Например, большинство скульптурных композиций выполняют в архитектурном пространстве Возрождения функцию декоративную и являются частью пластического метода эпохи. Эта особенно заметно в скульптурных группах, украшающих города Италии. Лишь гениальные произведения титанов Возрождения преодолевают эту соподчиненность архитектуре, вступая с последней в игру визуальных контекстов. Доведенный до совершенства новый пластический язык есть скорее общая пластическая идея синтеза пространств. В орнаменте много всевозможных реальных мотивов, существ, которые находятся в постоянном активном действии, создают некую игру в действительность, не имеющую подчас никакого идейного смысла. В декоре мы видим большое количество обнаженных тел, что характерно для искусства Ренессанса в целом.

Важным для рассматриваемого периода явилось появление орнаментальных гравюр (вторая половина XV в.), серии которых стали своеобразным пособием художественного творчества. В них проявляется универсальный характер орнамента, применяемого в живописи, в ювелирном искусстве, творчестве камнерезов, стеклодувов, скульпторов. Находки при раскопках терм Тита, когда обнаружились незнакомые виды римского живописного

орнамента, породили термин – гротеск (от ит. *la grottesca* – грот, подземелье). Они покорили художников Возрождения удивительно богатой игрой форм и образов людей, флоры и фауны. Гротеск, парадоксальный и экстравагантный, фантастический и реальный, органично вписался в ту свободу художественных форм, которая отличает искусство европейского Возрождения. Гротеск очень подвижен, хорошо сгармонирован в композиционных средствах, тектоничен в архитектуре и в то же время легок, изящен во внутреннем развитии. Рисунок его симметричен, логичен, декоративно уравновешен, динамически оживлен и изящен. Отвечая в определенной мере барочным тенденциям, гротеск стал очень популярен в стиле рококо. Его причудливая игра стала одним из средств живописи, и эта традиция продолжалась в ряде случаев до XIX в.

Античность передала Возрождению мотивы меандра, раковин, а исламский Восток арабески и морески. От готики транслируется различная эмблематика (например, гербовая), но теперь она становится частью картуша – элемента орнамента, уподобленного свитку с загнутыми краями. Пластически орнамент органично вошел в книгопечатное искусство, которое развилось в середине XVI в. Изображение могло печататься с набора матриц (отлитых или гравированных), на которые наносились арабески. В некоторых случаях орнаментальные композиционные структуры были очень сложны и искусно составлены. Мощный художественный импульс орнаментального искусства Возрождения способствовал его применению в последующие времена.

Искусство XVII–XVIII вв. отличается неоднородностью и несинхронностью развития и распространения стилей. Для Европы XVII столетия доминирующим стал стиль **барокко**. Единство его общих уподоблений раскрывалось в художественных предпочтениях, связанных с местной сюжетикой, а идейное основание (во Франции, Италии, Фландрии, Испании, Германии) было обусловлено главенством трех общественных сил: монархии, аристократии и Церкви. При этом для разных периодов правления исследователи усматривают самостоятельные формы. Так, во Франции наличествовали четыре королевских стиля. Вид на алтарь в храме в старом городе Сантьяго де Компостела (Испания) поражает могучими пластическими формами, наделенными чертами монументальности, торжественности, динамичности, практически скрывшими архитектонику сооружения (рис. 7). Для придания упругости и мощной динамики мотивы исполнялись похожими на с – и s – форму. По-прежнему преобладают варианты пальметты,

раковины, акантового листа. Очень популярны ламбрекены, а также букеты, гирлянды, венки. Здесь же размещены аллегорические мотивы человека и зооморфных существ.

Во второй четверти XVIII в. барокко трансформируется в **рококо** – легкий, утонченный, даже интимный стиль, с появлением которого открываются стена и элементы архитектурного сооружения. Изгибы рококо не нарушают тектонических связей архитектуры, они соподчинены им (см. цв. ил. 8, *а*). Иногда в рококо усматривают влияние искусства европейского фарфора, что очевидно имеет под собой основание. Например, орнамент в виде косой сетки, изысканный, изящный, очень популярен в фарфоровых изделиях. Этот орнамент называется *трельяж*. В него включаются розетки, мелкие по масштабу, благодаря чему возникает ощущение утонченности, хрупкости декоративной орнаментики. Развитие кружевного дела в Европе, особенно во Фландрии, дало жизнь мотивам кружев. Одной из любимых тем стала изящная веерообразная раковина. В орнаментальные структуры из цветов и букетов, птиц, переплетающихся цветочных гирлянд и лент, корзин вплетаются колчаны со стрелами, корабли, рога изобилия, амуры. Вместе с интересом к восточному, китайскому и японскому искусству, европейское рококо вобрало в себя изображения драконов, пионов цветущих веток. **Классицизм** XVII – начала XIX в. становится одним из ведущих художественных стилей в различных странах. Его завершает **ампир**, сложная система взаимосвязи элементов предыдущих явлений Античности и Возрождения с их ясностью формы и масштабной пропорциональностью; Древнего Египта, от которого ампир унаследовал некоторую монументальность, зооморфную символику на частях мебельных конструкций, архитектурного убранства. Если классицизм строг и относительно емок в простоте форм и отвечает идеям гражданственности общественного строя, то ампир наследует имперские настроения, возникшие в период правления Наполеона. Если мотивы цветочных гирлянд, корзины цветов, розетки, фестоны, грифоны, сфинксы, фавны, купидоны, герои мифологических сюжетов отражали романтику мифологических понятий, которые легко входили в игру воображения античными смыслами в период классицизма, то колчаны, лавровые венки, луки, победные трофеи, стрелы, доспехи, щиты, мечи, шлемы, дикторские связки (пучки прутьев с топором в середине, перевязанные ремнем), орлы и особенно сфинксы, крылатые львы, пирамиды, цветы лотоса обязаны имперским настроениям европейского общества.

Рис. 7. Склеп Соинта Джеймса в алтарной части храма в старом городе Сантьяго де Компостела (Испания)

Орнамент в искусстве XIX – начала XX в. Специфика орнамента XIX столетия, особенно последней трети, обусловлена бурно развивающейся промышленностью, использованием новых материалов и свободным с ними обращением, появлением зачатков дизайна как промышленного искусства. Казалось, что орнамент уступает место машинным способам украшения

изделий, да и вообще утрачивает свое предназначение как эстетическая категория. Сегодня понятно, что это не так. Более того, орнаментальная культура стала предметом теоретического осмысления и эстетического анализа, а затем и академической базой художественного творчества, которая расширилась по отношению к различным видам искусств, так как формализация принципов художественной формы немыслима без знания основ ритмообразования.

Идейная платформа орнамента этого периода обусловлена изменением социальной структуры общества: на арену истории выходит класс предпринимателей, свершающих промышленную революцию. В результате прошлые художественные контексты становятся своеобразными историческими цитатами, которые воспринимаются не как часть художественного метода, а как знак нового конструирования архитектурной и художественной действительности на основе историзма искусства. Эклектика сопоставима с понятием масс-культура. Достаточно вольное обращение с орнаментальными формами приводило к тому, что в поисках новой архитектурной и предметной реальности место и функция орнамента подчас были неопределенны.

Значительная роль в осмыслении проблем орнаментальной культуры и вообще декоративно-прикладного искусства принадлежит антииндустриалистам У. Моррису и Дж. Рескину. В эстетических взглядах Рескина подчеркивается идея нерасчлененной целостности ремесленного труда, как условия художественного совершенства, а промышленная структура, разделяющая производственный процесс на составные элементы труда, лишала участвующих в нем представлений о конечном результате. Взгляды Рескина именуют эстетической утопией, однако следует признать, что ему удалось выделить сущностные обстоятельства утрат художественного процесса, связанного с машинным способом производства, проблем, которые решались уже в XX столетии.

Во взглядах англичанина Морриса много общего с идеями Рескина, а его опыт дизайнера, теоретика искусства, художника, предпринимателя строился на основе средневекового ремесленнического опыта. Фирма Моррис и К°, производившая мебель, ковры, декоративные ткани, обои, витражи, непосредственно обращалась к художественной орнаментальной культуре прошлого. А. Иконников отмечал, что идеи Морриса непосредственно подготавливали направленность и формальный арсенал стиля модерн; особенно значительным было воздействие опытов комплексного формирования среды.

Проблему орнамента в XIX в. исследователи связывают с

вопросами синтеза. Идейные и художественные искания завершились возникновением стиля **модерн** в конце XIX – начале XX в. (см. цв. ил. 9, *в*). Проблемы синтеза предметно-пространственной среды решались на основе нового художественного мировоззрения. Правда модерна не только в его всеобщей распространенности в разных странах. Как новая пластическая система он пронизывает все виды искусства, отражая новое эстетическое сознание. Можно считать модерн романтической реминисценцией прошлых художественных явлений, однако, наследуя историзм художественной культуры, этот стиль являет абсолютно самостоятельную, устойчивую и оригинальную художественную систему в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (рис. 8), в архитектуре. Более того – именно орнаментальное искусство модерна становится основным приемом и стилеобразующим фактором новой художественной реальности, легко преобразующим любую предметную форму. При этом модерн нужно рассматривать как результат поисков эклектики, которые приводят к отказу от исторических художественных цитат, подготавливают совершенство пластических методов в значении стилевой категории высокого искусства.

Рис. 8. Мебель в стиле модерн. Музей П. И. Чайковского, г. Воткинск. Удмуртская Республика

Орнамент модерна парадоксален, поскольку строится на контрастах несимметричной формы. В то же время узоры его элегантны и изысканны. Напряженность и легкость, текучесть и уверенная фиксация завершающего мотива способствуют тому, что он не усиливает как в классицизме или рококо звучание архитектонических закономерностей, а попросту поглощает их, внедряясь в виде силы, изменяющей направление формы, создающей непредсказуемость в ее заполнении. В активности взаимодействия с архитектурой модерн сродни барочному стилю. Однако если барокко попросту закрывает архитектурную основу, то модерн преобразует ее. Он не следует за формой предмета, а вмещает в себя материальный каркас, движимый идеей неограниченной свободы преобразования материи. Сила модерна в способности его проявления в национальных традициях искусства. Возможно именно из-за его яркости на рубеже веков классический орнамент в искусстве XX столетия отходят даже не на второй, а на третий или четвертый план художественного процесса. Это связано не только с идеологическим размежеванием эпохи новой и предыдущих, но с индустриальным способом жизни и общественного мировоззрения. Открывшиеся возможности научного познания, конструирования среды и жизни, техницизм процесса общественного воспроизводства отодвинул область гуманитарных ценностей художественного и религиозного познания на периферию мировоззрения. Сегодня происходит извлечение функций и форм модерна как метода и стиля оформления архитектуры и предметной среды (см. цв. ил. 9, *г*).

Основы геральдики. Термин геральдика происходит от лат. *heraldus* – глашатай, а позже от нем. *Herold* – церемониймейстер при дворах королей и крупных феодалов, распорядитель на торжествах, рыцарских турнирах. Укрепление феодальных домов, дворянских родов, цеховых и земельных объединений, начиная с XIII столетия, нуждалось в символике и способствовало ее выработке, воспроизводя главные смыслы и девизы объединений. Иногда полагают, что появление гербов относится к более ранним временам. Эмблематика прочитывается уже и в образе змеи – символе Египта, который позднее будет гербом Рима. Орел был символом Персии, Известно, что эмблемой Афин было изображение совы, Коринфа – Пегаса, Самоса – павлина, острова Родос – розы. В этом усматривают зачатки государственной геральдики. Геральдическим смыслом наделялось изображение

Александра Македонского на монетах, которые чеканились в 30 городах великой Римской империи. Система печатей или штампов также является основой будущей геральдики. Интересно, что Российский двуглавый орел родом из Византии.

Одними из импульсов развития геральдики стали крестовые походы и рыцарские турниры. Они вызвали упорядочение системы символики как средства распознавания ее носителя, ведь защитная одежда и доспехи часто скрывали тело и лицо воина. Щит воина и оформление его головного убора стали основой герба. Интересно, что терминология геральдических изображений базируется в основном на восточных языках: эмаль от персидского *mina* – синий цвет неба, *azur* – голубой или лазурь; *gul* – красный (цвет розы); *tenne* – от арабского *henne* (известное нам как хна).

Гербовая символика обязана также рыцарским турнирам, где она являлась частью оформления, и герольдам, создавшим первую систему геральдических правил, по сути, область геральдического знания. Помимо означенной выше гербовой символики существуют гербы городов, цеховые (корпоративные), церковные. В геральдической науке существует также понятие гербового значка, который был частью эмблемы родового герба. Последний мог состоять из нескольких гербовых знаков.

В настоящее время геральдика представляет собой категорию, свидетельствующую о преемственности культурных традиций разных стран и народов. Прикладная по сути как наука она на самом деле явление глубоко философское. Воспроизведение традиций есть каркас памяти народа, способ идентификации человека, осознание им своей родовой сути, определение масштаба национальной и интернациональной культуры.

Выработанные изобразительные правила гербовой символики наследуют опыт декоративного оформления в виде щитов, символических знаках, показывающих характер или род деятельности носителей его, мифологические и нравственные понятия, их статус в государстве и обществе, их мировоззрение, географическую принадлежность.

6. Форма предмета как отражение его функции и технологии

Закономерности формообразования предметов. Изделия без декора не всегда привлекают к себе такое внимание, как ярко расписанные, цветоносные или покрытые хитросплетениями порезок предметы быта. Рукотворная отструганная поверхность изделий, простые лаконичные пропорции, обычные холстяные фактуры или силуэты керамических сосудов кажутся естественными, и не более. Вероятно поэтому художественное содержание изделий виделось преимущественно в украшении. Вместе с тем уже А. К. Чекалов отмечал особую выразительность простых технических устройств и приспособлений, говоря, в частности, об изделиях из дерева, которые он изучал в экспедициях по Русскому Северу.

Форма – это не только схематическая конструкция изделия, но и особая эстетическая данность, красивая как техническое изобретение, как удобный в пользовании предмет, как конструктивное, тектонически-выразительное устройство. Это и фактурно-текстурная вещественность, и особая цветопластическая среда, задаваемая материалом или красочным покрытием, все, что делает неподражаемо выразительными неукрашенные предметы и орудия труда.

Формообразование предметов обусловлено рядом обстоятельств. *Первым* нужно назвать идею вещи как продолжение образа человека (органопроекция). *Вторым* важнейшим условием выступает конструктивность как отражение следующих причин: бытовой функции (назначения), оптимизации размера и формы вещи. *Третье* обстоятельство – материал и технология изготовления изделия. Принимая это во внимание, мы вправе обозначить композицию формы как знак или идею функции: знак принадлежности образу человека, знак работы конструкции, знак технологии обработки материала.

Вещь как продолжение образа человека. Данное отношение выражает общефилософские идеи связи человека и материальной среды. Вещь здесь выступает носителем этой идеи. Замечательные объяснения процесса формообразования у П. Флоренского в работе «Органопроекция» (1919): «Орудия расширяют область нашей деятельности и нашего чувства тем, что они продолжают наше тело». Камера обскура подобна глазу, барабан подобен уху, его же продолжают клавишные инструменты. Руки и плечи подобны весам или коромыслу, а нервная система –

электрическим приборам. Тело уподобляется жилищу, «ибо самое жилище есть тело». Орудия, пишет философ, «создаются жизнью в ее глубине, а не на поверхности специализации, а в глубине каждый из нас имеет потенциально многоразличные органы, не выявленные в его теле, и может, однако, выявить их в технических проекциях».

Подтверждением верности такого подхода к материальным объектам в народном искусстве служат вещи, которые человека окружают: прежде всего дом, наделенный сакральными понятиями, и архитектура в целом. Дом отвечает климатическим условиям. На его вид влияют производственные факторы (подвижное, кочевое животноводство или оседлое земледелие). Своеобразным продолжением человека являются орудия, служащие человеку: топор и пила, лыжи и сани, плуг и борона, ковш и черпак для льда. При этом технические устройства имеют рабочие части, сформированные для преодоления сопротивления среды, или использования сил природы для нужд человека. Выдающимися техническими изобретениями являются ветряные и водяные мельницы, ткацкий стан, механическая прялка.

Конструктивность как отражение бытовой функции. Соответствие формы предмета трудовым процессам достаточно обоснованно и проявляется повсеместно. Например, существенно различаются конструкции средств наземного и водного транспорта. Наземный, в свою очередь, конструктивно иной для летнего или зимнего периодов. Особенности перевозки грузов в транспортных средствах обеспечиваются соответствующими техническими решениями. Средств передвижения для путешествий предполагают защиту от атмосферных явлений и неровностей дороги, что сказывается на конструкции карет, кибиток, рессорных устройств.

Конструкция предмета хранит совокупность особенностей, связанных с участием его в том или ином трудовом действии: распределением нагрузок в соответствии со строением мышц, например при удержании ковша. Ковш не должен быть очень тяжелым или объемным, если это не нужно. Упругая изогнутость ручки ковша обеспечивает натяжение соответствующих мышц руки. Печь должна иметь значительную массу, чтобы сохранять тепло в доме. Многое зависит и от места конкретного изделия в технологическом устройстве. Например, наличие и форма гужевой упряжи различаются для одноконной повозки или тройки. Коромысло устойчиво располагается на плечах, при этом ведра с водой находятся на некотором удалении от тела. Дужки коромысла, предназначенного для переноски белья, выполнены в виде загнутых упругих концов. Форма чугунка выполняется таким

образом, чтобы, *во-первых*, он мог обкладываться дровами, значит был зауженным книзу, *во-вторых*, мог зацепляться металлической рогатиной-ухватом: приспособлением на длинном черенке. При большом объеме чугунка ухват имеет ролики для качения. Глиняная крынка обладает удивительно красивым контуром и поверхностью. Недаром она часто встречается в живописных натюрмортах. Однако форма ее – сосуд с широкой горловиной – объясняется, с одной стороны, тем, что при хранении в крынке молока в верхней части должны скапливаться сливки, а с другой – вполне прозаической необходимостью мытья изнутри. Выявление утилитарной функции и способов художественного конструирования представляется важным этапом формообразования, ибо только этим можно объяснить пластическую остроту конструкции прясел (оград) или форму бороны, приемов, обеспечивающих надежность и эффективность узлов соединения.

Простота и емкость пластического выражения формы часто объясняется особенностью исходного материала. Например, из одного куска бересты всего лишь с помощью ножа можно изготовить емкость, дно и стенки которой абсолютно герметичны. Колотушка для глинобитной печи оказывается обструганной частью ствола дерева, с отходящей ручкой – бывшей веткой. Единство ветки с древесной – частью бывшего ствола, а теперь колотушки – делают инструмент очень прочным. В предметном художественном конструировании часто используются естественные пластические особенности природной формы: так опорные столбы навесов могут иметь вид «курьих лап», когда в основании используется корневая часть дерева. В верхней части опоры паз для балки может образовываться стволовой развилкой. Кронштейны различных конструкций формируются из части дерева корень-ствол.

Оптимизация размера и формы вещи связывает физические возможности человека, вес и объемность вещей, особенности работы конструкции. Двуручная коса, используемая для заготовки сена, приспособлена для операций, производимых обеими руками. Этим достигается определенная ширина прокоса и распределение нагрузок во время косьбы на оба плеча и предплечья. Серп, используемый для сбора травы, значительно легче, так как в операции задействована только одна рука. Конфигурация режущей части серпа различается, если она оптимизирована для движения одной руки или двух.

Важной особенностью формы являются *пропорции* изделия. Вопрос пропорций связан с измерениями, построенными на размере частей человеческого тела. Так вершок связан со словом

верх – длиной фаланги указательного пальца. *Пядь* – это расстояние между концами растопыренных пальцев руки указательного и большого. Сажени, число которых в русской системе мер насчитывают более десятка, связаны со старославянским словом *сягать*, что означает достигать чего-либо (руками). Отсюда равенство сажени размаху рук. Слово аршин – иранского происхождения. В персидском языке он означает локоть. Верста равна 500 саженям. Понятие *верста* в русском языке обозначает преодоление расстояния. Но интересно, что с верстой связано понятие *поприще*.

Основные русские меры площади имеют две функции. Определяя собственно размеры площадей, они использовались для расчета налогов. Так, копна равна площади луга, с которого собирается определенное количество сена, соха – площадь, которая вспахивается тремя пахарями на трех лошадях за день. Сложной расчетной хозяйственной единицей была десятина.

Кроме систем измерения в производстве имеется такое понятие, как модуль. Модулем, смысл которого заключен в кратности, пропорциональности отношений структурной единицы по отношению к частям или всему объекту, могут быть толщина бревна, размер окна, толщина колотой плахи, ширина ладони или пальца руки и др. В древнегреческой измерительной системе модулем был диаметр колонны.

Тесное взаимное сопропорционирование частей человеческого тела и создаваемых человеком предметов обусловлено соответствием функционального и технологического назначений и рождает многообразие интонаций образов объектов в предметно-пространственной среде.

Материал и технологичность изготовления как факторы формообразования должны учитывать прочность материала, из которого сделано изделие. Конструктивность изделия зависит от способов соединения элементов конструкции. Например, если полозья саней или лыж легко поддаются гнутью после распарки заготовки в горячей воде, то для изготовления тележного колеса этот способ не подходит. Здесь применяется сегментирование обода колеса на части, затем их скрепление в шип. Для крепости снаружи колесо оковывается полосой металла.

Одним из примеров изменения образа объекта в зависимости от технологической оснащенности служит эволюция крестьянского жилища. Развитие конфигурации произошло от самцовой конструкции (дом, созданный без гвоздей) до стропильной схемы. Произошло это во многом благодаря появлению пиленого теса, заменившего трудоемкие и материалоемкие в изготовлении колотые плахи,

использовавшиеся для полов, потолков, кровель. Основное различие заключено в конструкции крыши. Самцовый дом собирается из бревен, но в отличие от стропильного его торцовые стены выкладывались до верхней точки крыши. На укорачивающиеся верхние бревна помещались слеги, количество которых зависело от размеров дома. В слеги врубались «курицы» – крюки, окончания которых походили на головы домашней птицы. На эти крюки укладывался «поток» (желоб), который служил не только для отвода воды, но и удерживал нижний конец кровли. Сама кровля могла выполняться из колотых плах, которые напоминали желоба. Кровля в верхней части придавливалась коньковым бревном, название которому охлупень. Для этого в бревне выдалбливалось соответствующее углубление. Выступающая на фронтоне дома часть бревна часто выполнялась в образе птицы или коня (рис. 9). Законченный дом являл впечатляющее зрелище. Развитая пластика кровли, образованная широкими свесами, закрывающими стены от дождя, пластически выразительными потоками, куричными скульптурными окончаниями крюков и очень выразительным коньковым завершением кровли была действительно красивой. Такой дом долго сохранялся в холодных северных районах.

Рис. 9. Фасад дома с охлупенем в музее деревянного зодчества (г. Кострома)

Один из вариантов, предшествующих дому с печью по-белому, был дом с коробом для выхода дыма, начинающимся над открытым очагом. Ранее, когда очаг в доме был открытым, конструкция крыши могла иметь гнет – своеобразную прямоугольную большую раму, как бы накинутую на крышу сверху и удерживающую ее. Передняя и задняя части рамы именовались огнивом. Кровельным материалом при этом могли служить берестяные или лубяные пластины. Были и соломенные крыши, в конструкции которых имелись особенные элементы для удержания соломы на покатых поверхностях кровли.

Стропильная конструкция значительно облегчила кровлю двухскатной крыши. Стропила упираются в подстропильное бревно (последний венец дома) на его концах и посередине. В них врубаются слеги, на которые гвоздями прибиваются пиленые доски. Курицы исчезают. Желоба теперь не лежат на курицах, а подвешиваются. Часто они выполняются из металла. Стык кровли забирается легкими досками. В четырех – и трехскатных крышах стропильное бревно называется быком. Бык упирается в бревно,

которое выпускается по диагонали угла сруба.

Развитие отрасли стеклоделия повлияло на размер окна дома. Волоковое окно – проем между двумя бревнами, который затягивался прежде бычьим пузырем, в богатых домах слюдой, заменяется теперь большим стеклянным окном. На фасаде такое окно, расположенное по центру, называлось красным. Позднее все окна дома становятся большими.

В определенной мере конструкция изделий из дерева связана с формами ремесленной организации. Товарное производство посуды легче организовать с применением, например, токарного станка и соответствующих инструментов (клюкарз).

Рис. 10. Структура древесины

Особую роль в образе вещи играет текстура (рис. 10) и фактура материала. Зависящая от применяемого инструмента фактура становится своеобразным декором, поскольку рождается по воле человека, воплощена в материале, и не только осознана, но и раскрыта в отструганной поверхности, хранящей следы ножа или топора. Осознанное акцентирование на возможностях сопоставления фактур обогащает впечатления от поверхности, хотя мастер не выходит за пределы собственно технологического процесса (рис. 11).

Рис. 11. Выявленные природные структуры дерева. Учебное задание РАИ (г. Ростов-на-Дону)

Особые декоративные возможности содержат технологии плетеных изделий. Плетение является одним из древнейших видов декоративного искусства. Обладающее удивительной податливостью к изменяющимся обстоятельствам формы, оно в силах формировать любые очертания, отражать потребности человека в простой циновке на полу или сложных объемах солонки, корзин, посуды, кубышек, заплечных кошелей и даже кувшинов и рукомойников. При этом поверхность плетеных изделий составлена из десятков и сотен мозаичных единиц, пространственная «индивидуальность» которых находится в противопоставлении и единстве с соседним. Этот контраст содержит основу художественного своеобразия плетеных вещей. Здесь имеет значение отношение размеров структурной единицы и величины изделия.

Геометрическая четкость формы в случае крупной мозаичной пластины отличается от мягких округлых очертаний при малом масштабе. Возможности исходного материала – лозы, корня сосны

и ели, тростника, щепы, соломы, берестяной полосы (рис. 12) – обусловливают необычайное богатство средств выражения. В некоторых случаях поверхность плетеных вещей раскрашивается, обогащается тиснением или выжиганием. Раскраска элементов поверхности чистыми яркими красками или роспись некоторых структурных единиц растительными или геометрическими мотивами отражают стремление к позитивно-эмоциональной эстетике украшений изделия.

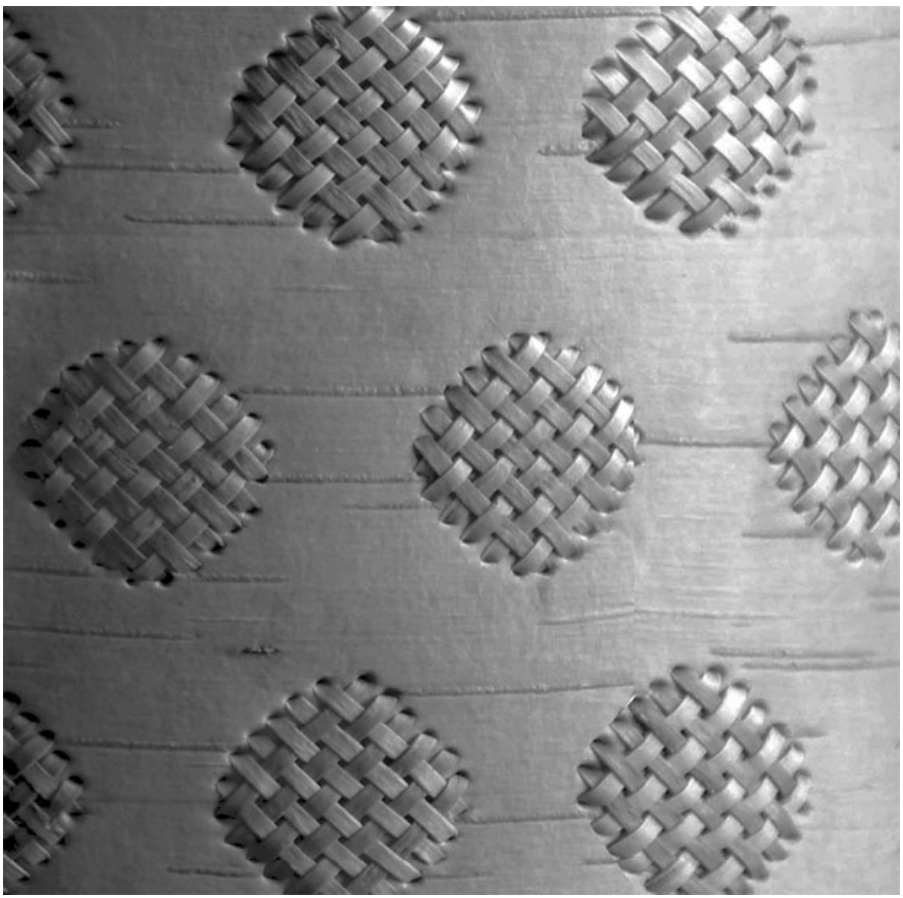


Рис. 12. Берестяной туес. НЦДПИиР (г. Ижевск)

Можно привести и другие примеры, в которых декоративные эффекты как бы возникают из технических приемов конструирования формы. Так, активную зрительную нагрузку несут в берестяном коробе зигзагообразные соединения тулова, верхний его край, прошитый для прочности берестяным шнуром, чередование темных и светлых элементов в бондарных емкостях, перевитая светлой и темной полосами ручка плетеной корзинки и др.

7. Принципы взаимосвязи декора и формы

Понимание декоративно-прикладного искусства как единства практического и красивого, полезного и эстетического, слияние в одном предмете утилитарных и мировоззренческих функций позволяют говорить о двух вполне самостоятельных основаниях изделия, производных его общего строя. Приемы синтеза декора и формы вырабатывались в течение длительного времени. Суть их взаимного осуществления преследует цель эстетизации формы, сохранения поверхности и объема, чему служит двухмерность пространства изображения: в нем должна отсутствовать глубина. При этом важную роль играют характер тонального пятна и линии, цветовая локальность.

Оценка **типов взаимосвязи декора и формы** представляется важной, так как от этого зависит художественная целостность образа. Целостность не является простым сложением двух начал: конструктивного и графического. По сути – это способ взаимного осуществления плоскостной и объемной композиции. Уже в народном искусстве даже самые робкие и наивные попытки декорировать предмет всегда естественны, так как воспроизводят результат коллективного творчества, сложившегося пластического и визуального порядка декора и формы. Композиционная целостность в конфессиональном и светском искусстве подчиняется тем же законам единства, несмотря на фантастическое разнообразие приемов декоративного построения.

Иконография композиций складывается на идейной и технологической основе. Но, прежде чем принять зримый облик, простой и лаконичный или сложный и прихотливый, композиция декора объединяется с композицией формы на условиях соподчинения или подчинения.

Рассмотрим первый порядок взаимодействия декора и формы. Тип ***соподчинения*** означает, что одна из композиций является условием существования другой. В этом случае не возникает доминирования изобразительности над особенностями формы, а форма не подавляет изобразительность. Художественный образ вещи, как результат синтеза, в равной степени определен искусным сочетанием изограмм с конструкцией изделия. Это относится к скобкарям, швейке, братинам и ендовам, солонкам в виде птицы, грабилкам для сбора ягод, наличникам окон, пороховницам и многим другим предметам. Идеальные примеры соподчинения показывают прялки, у которых лопаскам соразмерны пропорции декора,

нанесенного на ее поверхность. Во многих других случаях соподчинение также является определяющим фактором синтеза целой формы. Резные солонки-поставцы можно охарактеризовать указанным типом взаимосвязи: изображение активно преобразует общий силуэт и массу. Условиям соподчинения отвечают многие другие изделия: набилки ткацкого стана, заканчивающиеся головами коней, выразительные притужальники, векошки (блоки) ткацкого стана и т. д.

Художественные вещи светского или конфессионального круга полностью отвечают данным типам взаимосвязи декора и формы, с той разницей, что во многих случаях усиливается собственно декоративный характер мотивов, но по-прежнему сохраняется их отношения в значении функционально-эстетический (рис. 13).

Принцип соподчинения имеет определенные пределы. Так ковш, форма которого сочетается с почти скульптурными символами птицы, воды, креста, являет собой активный декоративно-пластический ансамбль. Он оправдан обрядовым назначением. Здесь важен эффект торжественности, а характер пластической интерпретации: масштабность, соразмерность пропорций, мягкое округливание краев формы способствует достижению стилистической целостности и художественной выразительности предмета.

Примером ***подчинения*** формы декору может служить швейка в виде женщины с поднятыми руками за счет обобщенности и вертикальной вытянутости частей. Другой пример – ваза (рис. 14), сохраняющая функцию емкости, но не ее основную образную роль из-за почти скульптурного образа быка. Тем не менее и швейка и ваза показывают удачное решение образа вещи. Иногда полное подчинение формы декору трактованного иллюзорно (например, в предмете-солонке может передаваться оперение, по которому узнается тип птицы), вуалирует основное назначение. Нарушается представление о функции вещи. Это снижает общее впечатление целостности изделия.

Равновесие является необходимым условием взаимосвязи по видам соподчинения и подчинения. Сколь бы ярки ни были мотивы в росписи или активны ритмы резьбы, всегда сохраняется определенная закономерность в чередовании фигур и пространства между ними в границах декоративного поля. Это позволяет не только снизить неоправданные динамические эффекты всего образа, но и управлять напряженностью и остротой декора для достижения впечатления целостности. Если равновесия легко достичь в симметричных композициях, располагая элементы по оси, в центре, углах композиционного

поля, то в изделиях несимметричных это сделать сложнее. Примером могут служить боковые развороты ткацких станов, трепала для льна. Принцип взаимосвязи здесь носит характер подчинения декора форме. Пределы взаимоотношений могут выражаться от тонкой нюансировки до борьбы контрастов.

Рис. 13. Шкатулка в технике филиграни. XIX в. Копия. Учебное задание МГХПУ (им. С. Г. Строганова)

Рис. 14. Ваза Ошмес. Дерево. НЦДПИиР (г. Ижевск)

Замкнутость и разомкнутость декоративной композиции определяются особым качеством ритмообразования по краю декорируемого поля. В этом смысле уникальна поверхность туесов, не имеющая ограничения, по которой совершается завораживающий и таинственный бег, создающий впечатление вечного движения. Данная особенность – удивительное свойство искусства строить композицию не только внутри предмета, но и как бы втягивать в оборот композиции окружающее его пространство. Соответственно, визуальные особенности целой формы и пространство за пределами поля также становятся частью композиции. В таких композициях, пожалуй, проявляется высшее мастерство художника и умение достичь абсолютной целостности художественного образа. Таковы мезеньские прялки с символами и знаками в виде ряда коней, вологодская прялка с изображением света, окружающего вихревую розетку. Там где структура декора ограничена полосой, рамкой и декор не стремится за пределы композиционного поля, композицию называют *замкнутой*, что отличает ее смысловую и образную самодостаточность.

Приемы упорядоченности композиционной формы. Благодаря использованию закономерностей изображения во взаимодействии масс, размерности элементов, соподчиненности вертикалей и горизонталей, в прикладном искусстве решались вопросы формирования целостного художественного образа. Композиционные взаимосвязи декора и формы можно оценивать с двух позиций. С одной стороны, они представлены принципами сочетания, о чем было сказано выше. С другой стороны, данные принципы характеризуют общие закономерности композиционного построения образа. Достижение целостности и художественной выразительности формы составляет особую задачу, так как именно здесь проявляется творческое отношение к образу в совокупности разнообразных приемов, которые можно обозначить как художественно-выразительные средства. Здесь дается характеристика таких элементов в искусстве, как центр композиции, ось композиции, геометрический подуровень строений. Другой группой элементов, связанной с обстоятельствами приведения в соответствие формы и декора, являются приемы корреляции графики и объема: замыкание угла, краевой эффект, а также влияние условий конструктивного напряжения.

Наиболее часто основой соподчинения можно отметить центр или ось симметрии. В композициях переходного типа ее также

можно обозначить. Относительную симметрию в сюжетных композициях в значении равновесия правой и левой частей, верха и низа также можно выявить.

Центр композиции неоспоримо главенствует над остальными элементами. В случае с центричными композициями под ним понимается не нулевая точка – центр, а само тело розетки. Мощное организующее начало такого центра определяет взаимосвязность графических и пластических средств гармонии. В осевых композициях центром может быть изображение, находящееся на оси симметрии (розетка, клейма с изображениями). Центром композиции в случае изображений переходного вида выступают мотивы рыб, образы древнегреческой мифологии, птицы, помещенные внутри круга, овала, квадрата, ромба, прямоугольника, растительные мотивы. Сюжетные композиции сами часто выступают своеобразным центром декора. В народном прикладном искусстве сюжет (мотив) как правило не доминирует над остальными элементами композиции – в его построении преобладает равнозначность декоративных мотивов. В конфессиональном искусстве сюжет имеет глубокое идейное значение и присущие драматургии евангельских историй методы монументально-декоративного искусства и композиционные особенности.

Ось симметрии придает всей композиции стройность и ясность. Вертикальное расположение оси способствует цельности, завершенности, равновесию всей системы. Горизонтальное расположение оси встречается сравнительно редко. В композициях, составленных из нескольких розеток, расположенных на одной оси и имеющих соответственно несколько геометрических центров, равновесие определено их равнозначностью, а также равной плотностью и насыщенностью в заполнении поверхности орнаментально трактованными элементами.

Симметрия осевых и центричных композиций совпадает и легко сочетается с симметрией изделий, которая вытекают непосредственно из их конструкции: мебели, транспортных средств, предметов ткачества, фронтонов домов, порталов каменной архитектуры – все они наделены четкой симметрией правой и левой частей. Это можно назвать принципом двойной симметрии, объясняющим, в значительной мере, условия соподчинения. Благодаря симметрии достигается устойчивое равновесие между изобразительной и конструктивной основами. Отсутствие симметрии в конструкции или симметрии изобразительной конфигурации предполагает более сложные отношения декора и формы. Эта особенно характерно для

композиций сюжетных.

Центричные композиции на поверхности изделий могут быть организованы в декорируемом поле за счет размещения центральной розетки не в геометрическом центре, а со смещением вверх или вниз от срединной линии, что придает композициям стройный вид. Расположенные по углам прямоугольной поверхности розетки или полурозетки образуют своеобразные переходные зоны к внешним очертаниям и снимают остроту визуального напряжения в углах прямоугольного поля. Этому же служат резные или расписные рамки по краю поверхности. Примерами изобилуют прялки: грязовецкие, онежские; скобкари, санки, росписи домов Архангельской области, например, Плесецкого и Каргопольского районов. Во всех случаях очевидно перераспределение декора с помощью дополнительных построений. В центричных и осевых композициях распределение символов не нуждается в дополнительных пояснениях. Ясно выраженное построение симметричных композиций, включая вставки изображений переходного типа, предполагает емкость смыслового содержания, символичность, отсутствие дробности и повествовательности образов.

Симметрия в композициях переходного типа сохраняет свое организующее значение. Связано это, в основном, с симметрией самого изделия. Размещение графических мотивов, например, птицы, осуществляется в клеймах по геометрической оси.

Следует помнить, что симметрия в искусстве предполагает смысловую обобщенность и соответственно обобщенность трактовки отдельных элементов и условия их взаимосвязи. Это становится очевидным при рассмотрении композиций, в которых наиболее развитое изображение – сюжетный мотив – образует композиции переходного типа и собственно сюжетные. Условность и обобщенность трактовки изображений соответствуют условности пространственных характеристик и соподчиненность композиции конструкции.

Особенности изображаемого пространства. Как уже отмечалось, пространственные взаимосвязи формируются не только с помощью перцептивных свойств изображаемых объектов, но и с помощью пространства фактуры и рельефа в резьбе, пространства цвета в росписи. Минимальная пространственная рельефная и визуальная глубина, эффекты выступающих и отступающих цветовых пятен в этом случае не разрушают объем и поверхность изделия. Незначительные визуальные колебания пространства, заложенные в технических приемах исполнения, являются особыми декоративными эффектами.

Важная роль в решении пространства принадлежит *геометрии сюжетных построений*. Связанный с необходимостью сохранения ощущения поверхности изделия сюжетный декор чаще двухмерен. Здесь отсутствует третья, глубинная координата. Особенностью сюжетного декора в прикладном искусстве является его перцептивность. Перцепция (от лат. *perceptio* – представление, восприятие) имеет отношение к сформированности образа в сознании человека. Основа перцепции – не реальное видение, а знание предмета, каким он должен быть. Поэтому изображается предмет по принципу «не как вижу, а как знаю». Особенность такого знания связана с пониманием изображения как пятна и его контура (абриса), что сходно с понятием проекции: вертикальной и горизонтальной, вида спереди, сверху, сбоку справа и сбоку слева. Плоскостность изображения тогда органична двухмерности его перцептивного выражения и способствует сохранению визуальной целостности поверхности и всей формы.

Для сюжетных композиций понятие симметрии является одним из частных случаев графического решения. В общем контексте изображений сюжетный декор наделен всеми признаками изобразительного искусства и, соответственно, располагает более широким арсеналом изобразительных приемов для достижения равновесия. Изобретение «треугольной» композиции принято связывать с именем Леонардо да Винчи, а излюбленным средством барокко считают композиционную диагональ. В народном искусстве авторства не существует и конкретные композиционные структуры (треугольник, квадрат, круг, диагональные смещения), выработанные задолго до эпохи Возрождения и барокко, являются эквивалентами устойчивости и традиционности изображений во взаимосвязях с представлениями о мире. Многое из того, что в изобразительном искусстве понимается как формальный прием организации изображения, существует издавна и в декоративно-прикладном искусстве. При этом следует подчеркнуть, что приемы организации декора через геометризацию визуальных связей генетически связаны с тем, что первоначально они выступали символической и идейной сутью фигуративности (например, изображение горы или иных центрально – или зеркально-симметричных фигур). Это, в свою очередь, повлияло на композиционную структуру сюжета, технологическое опредмечивание образа, приемы организации изображений.

Геометрия распределения фигур в переходных и сюжетных композициях имеет сложный многоплановый характер. Большое значение начинают играть расположение персонажей, их движение, ориентация, группировка. Рассмотрение их

закономерностей позволяет говорить о том, как формируется пространство, какими специфическими приемами, характерными для структуры изображения именно в прикладном искусстве, оно наделено.

В композициях, где существуют пространственные отношения между объектом и средой (например, сцены труда, охоты, чаепития и др.), изображение в большинстве случаев формируется на основе эффекта закрытого пространства, «мизансцены». Суть явления заключается в том, что, формируясь на основе перцепции, изображение строится так, что по ряду признаков соотносимо с пространством реальным. Например, горизонтальные ряды фронтальных проекций планов располагаются один над другим (дальний над ближним) или изображения переднего плана накладываются на объекты дальнего плана. Геометрия распределения при этом является геометрией фигур, близких или равных по массе, одинаковой цветовой насыщенности или контурной активности. Достигнутое единство образа характерно для большинства выполненных подобным образом изображений. Такого синтеза практически невозможно добиться в композициях, где присутствуют элементы центральной перспективы, так как геометрия связи фигур находилась бы в системе центральных проекций, что противоречит качествам плоскостности поверхности и целостности формы. Это заметно в некоторых поздних изображениях городецкой росписи. Однако появление центральной проекции позволило развить декоративные приемы изображения, прежде всего за счет локальности фона, равномерной ширины линии используемой для построения изображения. Ярким примером владения пространственными возможностями декора являются изделия современных мастеров Полховского Майдана, Крутца, тонко чувствующих возможности синтеза образа и емкость изображения, формирующих пространство.

Приемы распределения фигур на поверхности при эффекте закрытого пространства могут быть самыми различными, но все они содержат некоторую геометрическую упорядоченность, придающую композициям устойчивость и равновесие: трапециевидность, вид треугольника и др.

Таким образом, усложнение содержания образов в декоративно-прикладном искусстве сопровождается усложнением геометрического подуровня строений.

Дополнительные построения являются выразительно-организованными элементами, также способствующими завершенности формы. Можно отметить два таких элемента:

«закрепление угла» и «замыкание в рамку».

Закрепление угла – прием, развивающийся, очевидно, из центричных построений тех, где существовали розетки по углам композиций. Историческое объяснение такого строя связано с индоиранской моделью пространства мира, имеющего в схеме четыре стороны света и центральный элемент (солярный знак, Древо жизни), широко распространившийся в русском и европейском искусстве. Иногда в центричных композициях замыкание декора по углам осуществлено не целыми розетками, а секторами в четвертую часть. Возникают связи, уводящие композицию как бы за пределы предмета.

Иногда декор, трактованный подобным образом, трансформируется в фигуры, лишь отдаленно напоминающие источник его происхождения, но при этом отличается удивительной пластической ясностью и законченностью формы.

Уверенно можно утверждать, что ***замыкание в рамку*** (краевой эффект) имело некогда охранное, обереговое значение (наличники окон, подол и разрезы платья и др.) и полоска по краю формы составляет в большинстве случаев обязательный элемент декора. В описаниях находок из новгородских раскопок отмечался небольшой венчик у резных чаш конца X – начала XI в., а на нескольких токарных чашах со следами желтой и красной краски окрашенный венчик. Резные и расписные ковши XIX в. показывают соответствие такому распределению орнаментальных венчиков по краю формы с внешней, иногда и с внутренней стороны. Замыкаются они на ручках. В резном декоре венчик мог выполняться в виде простой полосы, увеличивающей толщину края по сравнению с толщиной стенки или в виде зубчатой, косыми и вертикальными порезками в один или два ряда: такое решение объясняется условиями технологии – таким венчиком укрепляется край ковша-скобкаря.

В результате краевого эффекта появляется элемент композиции, ставший важной частью формы. С помощью рамки, венчика, текста с пожеланиями или изменяющихся ритмов декора осуществляется переход к краю изобразительного поля. Отсутствие в ряде случаев этого приема компенсируется эффектами особого рода, когда рамка не наносится, а подразумевается. Это свидетельствует о творческой вариативности приемов декоративного исполнения.

Рамка по краю декорированной поверхности сохраняет значение в переходных и сюжетных композициях. Ее организующая роль здесь чрезвычайно велика, так как в компоновке изображения, особенно в сюжетных композициях, появляются приемы, характерные скорее для кино и фотографии,

со смелым обрезанием части целого (фигуры) или разрывом самой рамки. Однако не во всех композициях учет краевого напряжения осуществлен таким образом, и не всегда для этого используется вся поверхность. Целостность декора может достигаться контрастом графики с недекорируемыми участками края поверхности. Возникающие благодаря этому пространственные отношения между фигурами и нетронутыми кистью или резцом поверхностями емко ограничивают пределы (край) вещи, способствуют впечатлению цельности и законченности художественного произведения.

Таким образом, разнонаправленные относительно друг друга поверхности формы в прилегающих к ребрам местах пересечения заполняются декоративным узором с учетом «краевого эффекта», влияющего на распределение визуальных нагрузок.

Конструктивное напряжение. Предмет – это всегда объем, форма, ограниченная разнонаправленными поверхностями. В любой форме можно почувствовать напряжение, возьмем ли мы предмет с плавными очертаниями закругляющейся поверхности ковша, мочесника, лубяной зыбки, туеса, короба, шкатулки или будем рассматривать вещи, форма которых ограничена пересекающимися поверхностями и плоскостями: валек, рубель, прялка, шкатулка, дуга или более сложные конструкции. Часто декорируются те части предметов, которые испытывают конструктивное напряжение, например, в местах сочленения основания стояка прялки с донцем, на сгибе лубяной люльки, в зонах крепления ручек скобкарей, братчин, ендов, грабилок для собирания ягод, месте соединения стоечно-балочной конструкции. Ощущение упругих сил округлой поверхности, напряжение, возникающее в ее изломах – местах пересечения поверхностей и особенно в конструктивных узлах сочленениях; все эти эффекты объективизируются практикой технологического опыта по преодолению сопротивления материла и стремлением к его конструктивному упрочению. Именно эти участки часто декорируются.

Примером декорирования конструктивного напряжения в народном искусстве служит модульон, полувалюта, выполненная на конце выпуска предпоследнего венца сруба. Возникающие пластические эффекты формируют визуальную законченность в оформлении нижней части свесов кровли. Для стоечно-балочной конструкции классическим примером является художественное оформление колонны в виде ордерного решения (рис. 15).

Таким образом, приемы упорядоченности форм декора являются в XIX в. общими закономерностями декоративных композиций, отражают сложную систему отношений предмета

художественного образа, хранят качества и развитость декора, изменяющегося от символики геометрических фигур и построений к сюжетному мотиву и подробно трактованным изображениям с утерей сакральных первичных значений и утверждением новых эстетических понятий.

Каждый из четырех типов композиций может быть соотнесен с факторами, влияющими на организацию декора: центр, ось, геометрический подуровень строения декора, краевой эффект, конструктивное напряжение. Все это способствует достижению образной целостности предмета.

Рис. 15. Ордерное решение оформления конструкции колонны. Санкт-Петербург

8. Синтез в искусстве

Синтез в искусстве возникает там, где наличествуют хотя бы два художественных компонента, каждый из которых образно обогащается присутствием второго. Сохранение самостоятельности каждой из частей сопровождается их взаимодействием, что рождает новый образ и новую форму художественного прочтения. Синтез как достижение композиционной цельности художественного произведения может быть ***межвидовым и внутривидовым***. Синтез в пространственно-временных видах искусств (театр, кино, опера и др.) связан сочетанием многих искусств: музыки, литературы, пластики и жеста, текста, декламации, декорации и пространства сцены, костюма. Среда спектакля создается средствами мизансцены, освещения, музыки, изображения, движения, речи. Основная цель – воздействие на чувства человека и достижение единства впечатления, которое по замыслу произведения должен испытать зритель. Такое состояние синтеза можно именовать *межвидовым*.

Если речь идет о прочтении составных художественной формы отдельного вида искусства, можно говорить о том, что художественное произведение выступает не только частью межвидовой целостности, но и *внутривидовой*. Это связано с синтезом самих источников художественной формы. Например, соотношение фактуры холста, техник нанесения красочного состава, передача пространства изображения, соотношение мелких и крупных частей композиции и другие качества обусловливают синтез в живописи. В архитектуре для достижения его важны конструктивная, архитектоническая, пространственная, масштабная составные. В декоративно-прикладном искусстве суть синтеза определяется соотношением фактур, техники и технологии исполнения, функционального и визуального единства. Ассоциативное и логическое, проектное и производственное выступают важными составными синтеза в дизайне. Условиям синтеза отвечает искусство книги (единство иллюстрации и текста), архитектуры и скульптуры, архитектура и монументально-декоративного искусства.

Взаимодействие между пространственными искусствами строится на принципах внутривидовых закономерностей синтеза. Синтез в архитектуре обусловлен рядом приемов связи архитектуры с монументальными художественными произведениями: фреской, мозаикой, витражом, скульптурой. Но в архитектуре есть такие черты синтеза, как связь с природным окружением, что отличает родовые признаки художественного

образа в зодчестве. И только в силу специфичности технологии, самостоятельности изобразительной фигуративности фрески, витража можно отметить относительную самостоятельность монументально-декоративного искусства.

Таким образом, изобразительное, декоративно-прикладное искусство, дизайн, архитектура могут быть частью и межвидовой формы синтеза, но ничто не препятствует художнику, проектировщику, архитектору в ведении поиска внутривидовых его закономерностей.

В общем смысле синтез в декоративно-прикладном искусстве есть процесс достижения гармонии, воплощения духовного начала в материальной форме. Синтез, как и стиль, как и художественная целостность, есть нелинейная категория. Законы его строятся на закономерностях общего порядка, но к ним не сводятся. Так, правило «золотого сечения» есть один из главных методов гармонизации формы, но его чистая математическая закономерность практически всегда нарушается интонированием, той подчас неуловимой осознанной «ошибкой» формы, без которой невозможно достичь впечатления целостности художественного образа.

Понятие синтез иногда раскрывается через понятие ансамбль. Ансамбль в источнике своего происхождения есть синтетическое явление, ведь в основе заложено преобразование исходных структур объекта. Кижи, русский народный костюм, здание Эрмитажа, прялка есть ансамблевые формы в искусстве. Воплощение схемы мироздания в конструктивном виде в костюме с помощью кроя, технологии и качества ткани, декоративных узорных техник, цветовой гаммы, структуры частей одежды, ювелирных украшений преследует цель художественного синтеза в костюме.

Искусство в любой точке своего развития есть явление синтеза, раскрывающегося в его стилевых закономерностях. Искусство великих цивилизаций характеризуется понятием стиля эпохи. Можно говорить о египетском стиле, стиле античности, стиле романского и готического Средневековья, древнерусском узорочье, итальянском и европейском Возрождении. Можно говорить о стиле русского иконописного искусства, русского барокко, рококо, классицизма, ампира, неоклассицизма, модерна. Перечисленные явления наследуют и развивают идейное духовное содержание воззрений в новых формах искусства.

Снижение роли синтеза в эпоху эклектики в XIX в. свидетельствует о процессах внехудожественных, социальных. Этот период совпадает с интенсивной промышленной и торговой перестройкой русского общества, приведшей к появлению нового

заказчика, стремящегося семантически определить представительские функции через архитектуру и в целом предметно-пространственную среду. Как антитеза этим процессам, на рубеже XIX–XX столетий формируется новая целостная стилевая система модерн, возникает новая общность и единство пластического языка живописи, монументально-декоративного искусства, архитектуры, искусства книги, одежды. Русский авангард 20-х – начала 30-х годов, сменивший модерн, по существу тоже может пониматься как стилевая категория, так как имеет устойчивые отличительные признаки в архитектуре, книжном и газетном деле, графических и живописных композициях, театральных декорациях и костюмах, изделиях декоративного и промышленного искусства.

В светском искусстве XVIII–XIX вв. заметно снижение идейного значения понятий мироздания и храмовых образов, которые служили до этого основой художественного синтеза. Их своеобразным аналогом выступает идея художественной целостности, некоторая ясная гармоничная структура, вмещающая в себя факторы идейного (светского, политического, национального, государственного) и технического задания и находящая ассоциативное осмысление в средствах технологии. Утверждается идея, что ансамбль, например в зодчестве – это архитектурно-пространственная структура, которая ясностью, соразмерностью объемов отвечает идейным закономерностям организации среды.

Возникающие общеэстетические законы художественной целостности действуют в различных новых понятиях ансамблевой формы. Так, ювелирные украшения могут иметь собственное значение понятия ансамбля. Искусный труд ювелира, композиционная выразительность целого и частей, использование дорогих материалов не существуют вне задачи органичного вхождения в костюм человека, эстетики ювелирного ансамбля, его контрастов и нюансных эффектов с телесностью. Постепенно забылся первоисточник ансамбля – представления о мироздании. Под ансамблем сейчас понимается закономерно организованная система, несущая определенное художественно-образное содержание. Достижение ансамблевости часто и есть способ осуществления и цель художественного синтеза.

Центральной темой синтеза искусств выступает широкий круг закономерностей организации пространства, где организующую функцию синтеза выполняет архитектура. Архитектура всегда выступала основой пространственных связей: ландшафтных особенностей, пространственных векторов и осей, протяженности архитектурных объемов, соотношением

конструктивно-функциональных зон, открытости стен, размерности оконных проемов, характерности лестниц, рекреаций и т. д. Монументально-декоративные искусства, такие как, фреска, сграффито, витраж, мозаика, рельефы и скульптурные группы подчинены пространственным закономерностям архитектуры. Вместе с тем монументальные формы искусства наделяют архитектуру особыми образными свойствами. Благодаря им членится плоскость стены, акцентируются входные и оконные проемы, подчеркивается или смягчается архитектоника здания. Часто, именно при соединении архитектуры и пространственных искусств, достигается художественно-образная целостность пространства.

По определению, синтез искусств это «сочетание разных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие. Единство компонентов синтеза искусств определяется единством идейно-художественного замысла. Архитектурно-художественный синтез искусств образуют архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусства (архитектурный ансамбль, здание, интерьер). Спектакль, кинофильм – синтез режиссерского, актерского искусства, литературы, музыки, изобразительного искусства и т. д.» (БСЭ).

Синтез в монументально-декоративном искусстве: *фреска, витраж, мозаика, сграффито, рельефы и декоративная скульптура* в пространственных закономерностях архитектуры. Монументально-декоративное искусство определяется как род «пространственных искусств, объединяющий ряд видов и жанров: памятники, и монументы, мемориальные ансамбли, монументальную живопись – фреску, мозаику, сграффито, витраж, рельефы, монументальную скульптуру и все виды рельефа, участвующие в создании целостного архитектурно-художественного образа здания, сооружения, ансамбля» (АИГ).

Фреска – слово итальянского происхождения (*affresco, a fresco* – по сырому; от *fresco* – свежий). В Италии фреской называют все виды росписи по сырой и сухой штукатурке (последнюю перед росписью смачивают).

Фреска почти не использует эмульсии, как в темперной живописи. Общим для всех составов фресковых красок является углекислый кальций, который, будучи обожженный и гашенный, образует гидрат окиси кальция или так называемое известковое тесто, которое закрепляет красочный слой и надежно связывает грунт и краски. Рецептура фресковых грунтов имеет много вариантов в разных странах и культурах, но именно углекислый кальций закрепляет краски, создает в поверхностном слое

тонкую, но очень прочную пленку.

Сдержанный колорит фресок связан с использованием земляных пигментов, но не только. Особая матовость штукатурного слоя гасит излишнюю экспрессию. Цветовая культура фресковой живописи связана с необходимостью избегать темных глухих тонов. Тональные и цветовые эффекты существуют в их принципиальных формах – сближенной гамме. Светлый колорит необходим потому, что во внутреннем пространстве архитектуры освещенность в десятки и даже сотни раз меньше, нежели снаружи. Особенность письма диктуется также предугадыванием степени высветления цветов после высыхания красочного слоя. Повторное лессировочного покрытие не только корректирует основной тон пятна, но и добавляет особые эффекты просвечивания красок. Из земляных красок чаще используются умбра и охра. Также распространены марс, кобальты. Из медных минералов – голубец. Уже по сухому слою пишут растительными пигментами. Из-за их повышенной цветности усиливаются композиционные акценты (черные, киноварь, синие).

Синтез фрески и архитектуры предполагает их взаимовлияние. Архитектура, прежде всего храмовая, благодаря фреске становится торжественнее, наряднее. Ее функциональная и технологическая суть как бы отступает на второй план, оставляя зрителю возможность испытать чувство торжественности. Стена и масса опор теряют тяжесть камня, превращаясь в пространство чистого цвета. Цвет воспринимается легко. Он помогает визуально объединять плоскости и оси архитектурного пространства. Роспись может покрывать развернутые во всех направлениях основные стены, декорировать поверхность колонн, упруго стелиться по криволинейным оболочкам парусов. Ритмы изображения, вторящие архитектурной пластике, поднимаясь все выше и успокаиваясь по мере приближения к барабану, вдруг обретают на его замкнутой поверхности строгий порядок, отменяют разновекторные направления предыдущих ритмов, подготавливая последний, самый мощный аккорд изображения на сводах купола. Здесь поднятому вверх взору часто открывается образ Пантократора, выражающего собою космическую мощь и обращенного взором в сердце каждого пришедшего.

Фреска выполняла не только художественную, но и просветительскую функцию, заменяя собой письменное изложение догматов, духовную книгу. Она открывала горизонты образного пространства, которые были не только религией, но и знанием, и, конечно, искусством. Распространена фреска в самых

разных культурах и временах. Известная по материалам эгейского (II тыс. до н. э.) искусства, она выполняет роль монументальных произведений в культурах Античной Греции, Рима, Византии, Киева, Рима, Новгорода, Пскова и др. (см. цв. ил. 4, *а*).

Витраж (от лат. *vitrum* – стекло) – орнаментальная или сюжетная композиция, выполненная из кусков стекла, разделенных металлической связкой. Все другие виды монументально-декоративного искусства: фреска, роспись, мозаика, сграффито дают отраженный свет. Свет витража – проникающий. Пропуская световые лучи, он создает красивое естественное освещение. Однако не только в характере проникновения особенность света, но и в его мифопоэтическом значении. Свет в библейской истории первичен по отношению ко всем явлениям на земле: он был божественным творением, совершенным в первый день. Лишь вслед за тем были созданы твердь (небесная) и воды, а небесные светила появились на тверди небесной на четвертый день. Отделение идеи света от источника света есть закон образного постижения творящейся сути. Это связано с простой идеей – Бог есть Свет сам по себе и появление Света есть присутствие Творца в мире. Что же касается света, исходящего от источника, то, безусловно, он конечен и вторичен, но от этого не менее красив, а его кажущееся всеобъемлющее распространение напоминает образный первоисточник и способствует возникновению ощущения таинства.

За длительную историю развития витраж из несложной оконной композиции превратился в элемент архитектурной пластики. Витражом сегодня называют все элементы архитектуры, связанные с остеклением фасадов, объекты интерьеров, где применяется принцип просвечиваемости (в мебели, светильниках, витражных композиций, подсвечиваемых или свободно размещенных против окон). Технология витража сохраняется в основных принципах изготовления, размещения и монтировки, но развивается в новшествах и усовершенствованиях витражной техники.

Материалом для светопропускающих элементов является стекло. Процесс изготовления его непредсказуем: малейшие колебания температуры в печи или время плавления стекол и эмалей предполагают владение процессом варки как настоящим искусством. Стекло изготавливают выдуванием, прессованием, отливкой. Изменение цвета стекла может происходить как в процессе его плавления, за счет введения окислов металлов, так и покрытием цветными глазурями и эмалями. В настоящее время существует понятие накладного витража, когда на цельный лист

стекла с обеих сторон накладывают элементы витража. Такой вариант дешевле классического. В строительной практике используются самые разнообразные по фактуре материалы: однотонные, полихромные, зеркальные. Их фактурная особая эстетика связана с рядом технологий травления, гравирования, рифления и т. д. За последние десятилетия распространились строительные виражи с зеркальным отражением. Их изготавливают методом напыления нитрида титана или подобных ему веществ. Отражающая способность такого зеркала может быть полной и незначительной. Используют зеркала и с односторонней прозрачностью.

Очень популярны витражные композиции с красивой нежной фактурой, полученной с помощью пескоструйных техник. Песок в пескоструйной камере с большой скоростью попадает на стекло, выбивает на его поверхности частицы и делает матовым. Для получения рисунка используют трафареты из синтетических материалов (линолеум, толстые пленки). В защищенных от струи участках стекло остается прозрачным. В остальных – матовым. Матовое состояние стекла можно получить с помощью травления.

Конструктивная основа витража – структура перегородок, своего рода сетка-паутина, которая не только удерживает стеклянные пластины, но одновременно является декоративным контуром, рисунком всего изображения. Оно может быть более активным или легким дополнением к общему рисунку. Технологически стекло удерживается фацетом свинцовой или медной оправы. Классический свинцовый профиль способен объединить достаточно крупные куски стекла. В некоторых витражах цветные стекла соединяются не перегородками, а спеканием (сплавлением). Процесс носит название фьюзинга. На основной пласт стекла накладываются дополнительные материалы: цветные куски стекла, гранулы, шихту и помещают в печь, где вся композиция спекается в единое целое. Данная техника дает свободу фантазии художника. Технология «муранское стекло» (другое название – кастинг), в отличие от витража в технике спекания, обладает силуэтом, заданным очертаниями металлической формы: горячим стеклом заливают металлические формы-матрицы и пекут, как пироги.

Особое звучание витражная техника получила в «Тиффани» (по имени автора основателя стиля Арт Нуво), которую именуют наборным паечным витражом. Здесь используют медную фольгу, которая пропаивается и при небольшом размере вещей получают очень красивую сетку каркаса. Применяют в этой технике и более прочную латунь там, где необходимо укрепить большие фрагменты композиции. Технику «Тиффани» применяют для

создания небольших по размеру витражных композиций и объектов интерьера, предполагающих создание хорошо различимого рисунка, собираемого из маленьких цветных фрагментов.

Отмечают, что витраж, как материал для остекления, существовал уже в Египте и Риме. Рожденный из потребностей освещения в раннехристианских базиликах Равенны и Рима, витраж выполнялся из камней, способных пропускать свет в тонких слоях, таких как селенит и алебастр. Византийский витраж состоял из разномасштабных цветных стекол, укрепленных специальной пастой в оконных проемах деревянных или каменных массивов. Цветные и светлые стекла в свинцовых переплетах хорошо взаимодействуют между собой. Особенность раннего романского витража состоит в использовании техник закрашивания и создания тонального рисунка.

Характерное в целом для монументально-декоративного искусства этого времени развитие евангелистской сюжетики проявилось и в витражном искусстве. Впоследствии появляются фигуры и текстовые жизнеописания Христа, Марии, святых.

В готическое время свет «заполняет» большую часть стены. Эта невероятная трансформация художественной функции витража могла проявиться только благодаря гениальным архитектурным изобретениям. Новый тип конструкций за счет перераспределения нагрузок на фундамент с помощью каркасной системы позволил создавать широкие оконные проемы. Храмы необыкновенно расширились в вертикалях и горизонталях интерьерного пространства благодаря легкости ограждений, пропускающих свет.

Эпоха Возрождения и развитие живописи повлияли на все виды монументального и декоративного искусства. Реалистический язык изображений витража с его фигуративной пластикой стал основой нового стиля, который в какой-то мере нивелировал достижения готического Средневековья. Традиция объединения цветовых плоскостей (крупной пластики декоративной формы) с тоновыми приемами изображения уступила место живописной цветовой и тоновой передаче сюжетов. Подчинение изобразительной иллюстративности способствует укреплению станковых черт витража, а исчезновение каркасных форм и естественной композиционной структуры пространства ведет к определенной утрате достижений монументального искусства готики.

В Северной Европе дольше сохранялись готические принципы формы, как например, в огромных оконных проемах нефов английских церквей. В эпоху барокко и классицизма витраж

практически исчезает. Среди причин главными считают конфликт протестантской реформации и католической церкви, который выдвинул на первый план более оперативные формы искусства – живопись и скульптуру. Отмечаются неудачи в развитии технологических новшеств – использование непрозрачных эмалевых пигментов, снижающих светопропускание стекол. И, наконец, в период 30-лет ней войны (1618–1648) были разрушены основные центры стеклоделия в Германии. Для XVIII «просвещенного» столетия, утверждавшего светские гуманистические идеалы, религиозное по содержанию витражное искусство также не было идейным источником. И только в менее политизированной Англии витраж сохранял ряд живописных приемов на основе темного эмалевого покрытия.

XIX столетие приносит новые пространственные идеи. Они связаны с новым отношением к стеклу как архитектурному материалу. Стеклянная архитектура наследовала идею конца XVI в. устройства зимних садов, садов растений, которые отличаются стилевой изысканностью. Хрустальный дворец Джозефа Пэкстона, возведенный в Лондоне для международной выставки в 1851 г., считается самым красивым сооружением этого времени, отвечавшим мировоззренческим понятиям нового пространства и его воплощением в новых промышленных технологиях. Это сооружение выступает своего рода символом нового стиля, реализованного в конце XIX – начале XX столетия и носящего название архитектурный модерн.

Искусство витража в России. О цветных стеклах в окнах в российских храмовых и гражданских архитектурных сооружениях как наследии византийского витражного искусства существуют упоминания, относящиеся к домонгольскому русско-византийскому периоду. Витраж в России этого времени не нашел широкого распространения.

У зажиточной части населения оконные проемы закрывались мозаичными слюдяными вставками, иногда с подкладками ткани, иногда бумаги. Соединенные металлическими накладками такие вставки являлись оригинальным типом орнаментального остекления, в котором могли быть и расписные слюдяные оконца с геометрическими орнаментами, включавшими зооморфные и антропоморфные мотивы.

О витраже в XVII столетии можно судить по Крестовой палатке патриарха Филарета и Коломенском дворце, дому князей Голицыных, палатам боярина Кирилла Нарышкина. Витражи замыкали узорочное интерьерное пространство с его изразцовыми печами, резным убором, богатым текстилем: тканями и коврами.

Европеизация российской культуры, интенсивное

строительство городов в новое время предопределили развитие в России стеклоделия. Цветное стекло было привозным, но в середине столетия оно изготавливалось на Усть-Рудицкой фабрике. Цветное стекло нашло применение в архитектуре псевдоготики. Концепция классицизма использование витража не предполагала.

Ослабление идеологических рамок в искусстве XIX в. способствовало возникновению романтических взглядов на историю архитектурного наследия, что и объясняет появление витража в России как элемента эклектики. Помимо неоготических, неоренессансных мотивов витражное искусство в России отражало и интерес к восточным (азиатским, испано-мавританским) орнаментам. Интерес к отечественному наследию способствовал развитию русского стиля. В православную храмовую архитектуру витраж проник вместе с европейскими памятниками в стиле классицизма в петербургских постройках. Так в ряде случаев окна-люминарии, в которых устанавливались желтые вставки с изображением Всевидящего Ока, содержали образцы западно-европейской традиции их застекления. Замечательным событием стало установление стеклянной иконы воскресшего Иисуса Христа в алтарном окне Исаакиевского собора (см. цв. ил. 4, *б*). Одобренная Священным Синодом иконография стала впоследствии каноном для ряда других храмов.

На развитие витража в России повлияли и русские живописцы конца XIX – начала XX в. – М. Врубель, Н. Рерих, В. Васнецов и фирмы, организованные иностранными предпринимателями 80-х годов. Возвышенный язык русского модерна в его уникальном синтезе собственно архитектурно-декоративных задач и особой изобразительно-пластической трактовки образов можно видеть в могучем московском «Рыцаре» М. Врубеля – превосходной, эмоциональной форме витражной пластики модерна, легко совмещающей возрожденческие и готические традиции.

В XX в. эксперименты со стеклом продолжались. Широкое распространение витраж получил в общественной архитектуре (см. цв. ил. 13).

Мозаика (греч. *musivum*, фр. *mosaigue*, ит. *mosaico*) декорирование поверхности пола, стены, какого-либо предмета путем выкладывания ее цветными кусками естественных камней, сплавов (для дерева используют термин интарсия). Синтез мозаики и архитектуры строится в тех же закономерностях, что и фрески и низкий рельеф: подчеркивании плоскости стены. Различия заключены в природе отраженного света и его

материального источника, мозаичного первоэлемента: кусочка смальты, мрамора, гранита, любых поделочных и полудрагоценных минералов. Дробящийся отраженный свет и цвет зависят от плотности фактур материала, чем-то напоминающей бесконечное разнообразие их в природной растительности. Прикрепленная к основанию с помощью цементирующих составов мозаика устилала полы, размещалась на стенах дворцов, храмов, светских сооружений.

Для обозначения исторической и технологической сторон мозаичного искусства сегодня используют в основном три понятия: римская мозаика, флорентийская мозаика, русская мозаика. *Римской* называют мозаику из мелких цветных кусков камней, смальты примерно одного размера. Она позволяет решать художественные задачи в широком диапазоне возможностей цвета и его тонального звучания в локальном пятне или условной тоновой растяжке. Графические и живописные эффекты римской мозаики преобразуют пол, стены и другие элементы архитектурного сооружения. Римская мозаика сопоставима с фресками в том смысле, что создает цветопластическую среду, но она и специфична, так как наделяет поверхность мерцанием и игрой плотных фактур материала. Использование светлых или золотых фонов визуально расширяют пространство, отвечая идеям его торжественности и выражению божественного начала. *Смальтовая мозаика* выполняется по технологии римской и отличается характером свето- и цветоотражения смальты – в основе стекла (см. цв. ил. 9, *б*).

Флорентийской мозаикой, возникшей в Италии в XV (по другим данным в XVI) столетии, называют искусство создания сюжетных композиций из тонких пластинок мрамора. Цветовое или тональное пятно не набирается из множества мелких камней, а формируется из более крупных частей, края которых обработаны по конфигурации световых или теневых участков, или по форме отдельных деталей композиции. Полагают, что флорентийская мозаика применялась преимущественно для декорирования полов. Однако известны композиции, украшающие стены и своды архитектурных сооружений. Разложение всей композиции на шлифованные фрагменты, вырезанные по шаблону, усиливали ее декоративные качества – плоскостность, условность пятна и цвета, повышали значение рисунка (линий, прожилок, пятен) на срезе камня.

Русская мозаика появляется позднее. Ее технологические особенности связаны с созданием крупных декоративных объектов, в частности ваз, колонн в дворцовых интерьерах. Примерами русской мозаики служат малахитовые вазы Зимнего

дворца, некоторые колонны Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге. Мозаичное полотно набирают на основу, выполненную из простого камня, меди, других твердых материалов. Материалом здесь служат тонкие пластинки камней, которые выкладываются на поверхности, покрытой специальной мастикой и клеем. Пластинки малахита наклеиваются на деревянную основу так, что возникает ощущение значительной по размеру вазы, будто выполненной из единого куска малахита. Этому способствуют сочетание и направление пластинок и прожилок, а также искусная маскировка и заполнение каменным порошком с мастикой щелей между пластинками. Набранную таким образом поверхность шлифуют и полируют, достигая изумительной цельности общего объема.

Майоликовая мозаика происходит из стран ислама и берет начало в XIII–XIV вв. Ее происхождение, объясняет орнаментальность декоративной формы, которая подчинена архитектурной структуре мечетей и дворцов. Популярность майоликовой мозаики в искусстве XIX—XX вв. в Испании (А. Гауди), России (М. Врубель, А. Васнецов), Франции (Леже), Америки (Ривера, Сикейрос) и др. объясняется ее высокой технологичностью и характерной для XX столетия цветовой насыщенностью, ставшей одной из составляющих монументального творчества.

Мозаика из самоцветов удивительное и красивое искусство. Примером мозаики из самоцветов, служит эрмитажная композиция «Индустрия социализма», выполненная в 1936–1937 гг. и экспонировавшаяся в Париже и Нью-Йорке. В структуре композиции насчитывается 45 тыс. пластинок самоцветов, заполнивших пространство в 27 кв. м. Зеленой яшмой выложены равнины пейзажного пространства, лазуритом наполнены реки, моря и океаны. Четыре с половиной сотни городов отмечены серебряными с позолотой звездочками. Александрит в надписи «Ленинград» и рубиновая звезда на месте Москвы доминируют в эффектах этого красивого поля.

По технике набора различают два способа мозаичного исполнения: прямой и обратный. *Прямой* осуществляют непосредственно впечатывая камешки в приготовленный сырой грунт. *Обратный* выполняют вначале набирая лицевой стороной на временную основу (ткань или картон). В этом случае мастер видит тыльную (обратную) сторону рисунка. Набранный таким образом материал укладывают на дно формы и заливают закрепляющим составом. После высыхания блока от него отделяется временная основа. Образующиеся блоки монтируют в соответствии с задуманной композицией. Прочность каменных

мозаик позволяла использовать их не только в декорировке стен, но и покрытии пола. В состав растворов, скрепляющих изображение, входили материалы, используемые при строительстве.

Что наследуем мы и что изменяем в этом виде монументального искусства? Таинственные и далекие шумеры города Ур в IV тысячелетии выкладывали стены и полуколонны своих храмов обожженными глиняными клиньями. Их основания были покрыты ангобами (цветными глинами). В качестве связующего материала использовали саманный (глиняный) грунт. Древние греки использовали морскую гальку: естественный природный цвет камня очень красив. Мозаикой из камней голышей они устилали открытые дворики собственных домов. *Мозаикой Пеллы* называют изображение, составленное из мелкой морской, цветной гальки.

В эллинистическую и древнеримскую эпоху полы и стены дворцов и римских терм покрывались природными цветными камнями. Сюжетные композиции в виде вставок и орнаментальный декор могли выполняться и в технике смальты. В качестве связующего вещества греки и римляне пользовались известковыми и известково-масляными грунтами. Термин *римская* мозаика обусловлен его принадлежностью к римскому времени, от которого сохранились сложные и красивые орнаментальные и сюжетные мозаичные композиции. В римской мозаике отмечается более широкий состав природных цветных камней, часто полудрагоценных, которые были использованы для изготовления вставок. Характер используемого первоэлемента отличается от гальки тем, что его получают аккуратным раскалыванием камня более крупного размера.

Византийское искусство мозаики – своеобразный ренессанс этого вида монументального искусства. Заполнению подвергаются храмовые интерьеры от пола до купола. Сюжетные композиции обретают самостоятельность и развернутость. Орнаментальные композиции, с чередующимися вставками сюжетных изображений создают особое каменное полотно на стенах, полах, куполах архитектурного пространства.

Наследницей Византийского искусства стала Древняя Русь с конца X столетия. Мозаичные композиции заполняли основные пространства соборов Киевской Софии и церкви Архангела Михаила. Известно, что древнерусские и византийские мастера пользовались преимущественно известковыми грунтами. Особенность изображений в ранний русский период связана с тем, что массы декоративных решений сохраняют поверхность стены, но намечают эффекты условной тональной растяжки

объема (ликов ангелов), фигур, крыльев. Хотя уже на этом этапе в мозаике присутствуют элементы живописного решения, например, при сопоставлении тепло-холодных оттенков ликов, но общее решение сохраняет декоративное состояние за счет подчеркивания мозаичными кусочками черного цвета частей и пятен фигур по краям изображений. Удивительное сочетание эффектов отсвета и их декоративной фиксации, пожалуй, и составляет особенность византийского и русского мозаичного искусства. Можно предположить, что отличия русской от византийской традиции – в преодолении некоторой статичности образов. Во всяком случае, на фрагментах мозаики «Евхаристия» из церкви Архангела Михаила в Киеве (ок. 1112 г.) эти свойства можно заметить в легком наклоне головы Ангела влево, как будто в сторону ветра – легкого и едва заметного по приподнятым и струящимся в противоположную сторону волосам святого образа. *Смальтовые* композиции по технике и общему виду близки римской мозаике, но отличаются более насыщенным цветом и глубиной тона. Смальта – род цветного непрозрачного стекла (глушенного), окрашенного при варке окислами металлов.

Значительный вклад в русское мозаичное монументальное искусство внес М. В. Ломоносов. Он занимался воссозданием смальтовой технологии мозаики, с успехом примененной им для композиционной баталии «Полтавская битва». Разработанная техника изготовления смальты и построенная для этого фабрика – яркий пример самостоятельности развития мозаики в России. Пластический язык композиции скорее живописен, нежели декоративен. Все же и здесь пятно имеет декоративное обобщение и подчеркивание темной линией, но только там, где это оправдано светотеневой моделировкой. В общем же строе композиция сопоставима с изобразительными принципами художественной картины, с той разницей, которая выражена в МДИ языком декоративной условности. Это относится не только к самой пластике мозаичной композиции, но и иерархическому соотношению масштабов образов. Петр дан более крупно по масштабу и напряженно по трактовке. Так же остро выявлен характер полководца, фигура которого устойчиво разместилась на крупе коня и уверенно простерта сразу в нескольких направлениях: вперед вниз (ноги в ботфортах); вперед горизонтально (рука с саблей) и вперед вверх (голова и взор) царя. Его соратники по масштабу значительно уступают фигуре царя и трактованы спокойно.

Советское время придало мозаичному искусству не только демократический характер в темах, сюжетах, идеях, общественных идеалах. Оно отличается глубиной разработки

различных художественных языков и систем. Опыты с изображениями глубины пространства блестяще провел Дейнека (рис. 16). Стиль монументальных многофигурных фризов разрабатывал Б. А. Тальберг. Особенность декоративно-изобразительного метода в мозаике отвечает национальным чертам искусства – армянского, грузинского, прибалтийского и др.

Сграффито появилось в Италии XV в., когда архитектурные сооружения увеличиваются настолько, что появляется необходимость в декорировании поверхностей фасадов зданий. Суть сграффито – в цветном известковом или цементном растворе, наложенном на стену, в котором специальным инструментом удаляется часть поверхности так, что становится видным предыдущий слой другого цвета. Сграффито относят к технике росписи, так как толщина слоев обычно не превышает 1 см, что в масштабе здания для глаза почти не заметно. В случаях, когда величина слоев увеличивается до 3–5 см, иногда и более, возникающие рельефные эффекты уже становится заметны с некоторого расстояния. Рельефные эффекты позволяют отнести сграффито к промежуточному состоянию между росписью и рельефом.

Характер сграффито хранит особенности резьбы по штукатурке, если речь идет об орнаменте или сюжетных вставках. Сюжетно-тематические произведения требуют определенной обобщенности цветовых и тональных участков и наследуют плоскостность декоративного строя росписи. Технологически более светлые слои штукатурки помещаются над темными.

Рис. 16. Пространственные опыты в мозаичных композициях Дейнеки. Станция метро Маяковская (Москва)

Популярность сграффито в Советском Союзе связана с той же причиной, что и в Италии. Строительство больших общественных сооружений сопровождается идейно-тематическим заказом на создание монументальных композиций, в том числе и в технике сграффито.

Рельефы и декоративная скульптура. Искусство скульптуры существует как часть архитектурно-пространственной среды и является ее заключительным аккордом, завершающим пластическим мотивом пространства. Только тогда, когда скульптура наделяется глубоким психологизмом, и в этой своей роли получает относительное обособление от пространственного размещения, она переходит в разряд изобразительного искусства. Лучшие скульптурные произведения имеют в себе это свойство.

Великолепием художественной формы отличаются скульптурные рельефы восточно-азиатских стран. Хрестоматийными стали примеры ассирийского искусства. До нашего времени сохранились рельефы Дворца в Сузах периода правления царя Ассурбанипала. Характерная для ранних эпох уплощенность рельефа содержит изысканные решения художественной формы. Эти решения продиктованы поиском обегающей линии контура, которая намечает место перехода плоскости стены в фигуру, служит передаче наиболее выразительных черт профиля лица, деталей одежды, лаконичности силуэта. Подобные художественные композиции

именуют стилем фризового рельефа. Поразительными по силе эмоционального воздействия являются глиняные фигуры воинов, открытые совсем недавно в захоронении китайского императора. В египетском искусстве мастера достигли вершин скульптурного творчества используя естественные каменные массы как часть образа мавзолея (скульптура Рамсеса II) или же – как доминирующий элемент в организации общего пространства сакральных сооружений (см. рис. 6).

В дохристианском искусстве скульптурная пластика была органической частью общего пространства. От лаконичных и монументально емких изображений духов-покровителей, призванных защищать родовое пространство сельского общества, до пластических скульптурных мотивов, венчающих коньковые навершия в народной архитектуре и образов берегинь, завершающих стремительные силуэты кораблей в носовой части, в русском искусстве сохранилась особая пластическая традиция. Уникальность пластического мышления отражена и в других объектах искусства. Так, небольшие храмовые сооружения наделены особой скульптурностью и в этой особенности русского искусства сохраняется и продолжается традиция скульптурного пластического творчества.

Русское храмовое искусство с конца X в. придало новый импульс монументальной скульптуре. Перенос традиций обработки дерева в камень осуществлялся первоначально совместно с византийскими мастерами. Одними из первых произведений принято считать плиты алтарной преграды с нанесенными на них орнаментальными мотивами. Известны также два киевских рельефа, вделанных некогда в стену типографии Киево-Печерской Лавры с изображениями Геракла и Кибелы. Специфику русского искусства с его народным пониманием формы, с чертами торжественности, симметричности и замкнутости и в то же время пластической живости можно увидеть в различных храмах, монастырях Киевской Руси.

Великолепным образцом скульптурного искусства домонгольского периода по праву считается резьба по камню Дмитриевского (рис. 17) и Успенского храмов в г. Владимире, храм Покрова на Нерли и другие. Восприняв основные черты киевского искусства, и творчески освоив традиции романского стиля, русские мастера создали уникальные произведения резного каменного декора, которые отличаются от романского искусства большей теплотой, поэтикой, лиричностью.

Рис. 17. Резьба по камню Дмитриевского храма во Владимире. Домонгольский период

Православная церковь не поощряла в целом идею статуарности святых образов, однако дошедшие до нас деревянные изваяния евангелических персонажей показывают насколько емкими и выразительными являлись произведения, когда древнерусские мастера обращались к этой теме. К периоду монгольского нашествия относят фигуру святителя Николая в г. Можайске, которая располагалась над его въездными воротами. При кажущейся простоте и даже наивности пластической трактовки поражают ритмы и фактуры облачения. Сложное для выполнения в дереве движение согнутых в локтях рук и удерживаемых ими символов города и меча выдает великолепное мастерство преодоления материала. Фигура представительно торжественна и вместе с тем тепла, даже лирична. Образ святого сочетает характерную для православия смиренность и безграничную силу духа. Этот образ послужил основой создания последующих произведений, из которых хорошо известна группа скульптурных изображений XVII–XIX вв. под названием «пермская деревянная скульптура».

Рис. 18. Пример взаимодействия и декоративного обогащения архитектуры и скульптуры. Италия

Ярким феноменом монументального искусства является

скульптура эпохи Возрождения. Заложившее гуманистические основы культуры Нового времени и открыто наследующее идеалы гармоничного человека античности, Возрождение с наибольшей определенностью проявилось в искусстве монументальной скульптуры.

По определению скульптура монументальная есть род скульптуры, непосредственно участвующей в архитектурной композиции интерьера или экстерьера здания, в организации городского или паркового пространства. Различают круглую пластику, многофигурные композиции, различные виды скульптурного рельефа, сквозного двустороннего рельефа (АиГ). Естественно, что скульптура подчинена структуре здания и в этой роли выступает особым элементом оформления (рис. 18). Типологически различают следующие формы монументальной скульптуры: статуя, конная статуя, многофигурная композиция, бюст, анималистическая скульптура. В XX столетии появляется символико-ассоциативные пластические композиции. В мемориальных комплексах скульптура содержит предельные величины, определяющие новые технические возможности и новые образные функции в синтезе пространства.

9. Периодизация декоративно-прикладного искусства в России

Древнеславянский период (*II в. до н. э. – IV в. н. э.*). До христианизации Киевской Руси развитие декоративно-прикладного искусства было связано с восточно-славянскими традициями. Основными наследниками культуры древних славян являются ныне три народа – русские, украинцы, белорусы. Археологическая наука за почти три последних столетия сделала важные открытия, подняв из культурных слоев земли большое число художественных памятников прошлого. Раскопки близ Киева, Чернигова, Суздаля, Владимира, Пскова, Новгорода, Ладоги, территорий Причерноморья, Тамани и Керчи, Волго-Окского бассейна показали достоверность и уникальность ранних периодов славянской истории искусства. Славянские археологические источники выделены ныне в районах Прикамья и Приуралья.

Внимание к русскому искусству особенно проявилось в XIX в. на фоне интереса к греческому и скифскому искусству. Один из открывателей античных и скифских памятников И. Е. Забелин (1820–1908) обращал внимание на эпохи, предшествовавшие русской истории. По мнению ряда исследователей, ранние памятники славянской старины вполне определенно можно связать с Зарубинецкой и Черняховской культурами. Убедительным подтверждением такой точки зрения служит иконографическая основа, которая выделена на материале этих культур и широко представлена в памятниках народного искусства XVIII – начала XX в.: текстиле, резьбе и росписи по дереву. Материалы древнеславянской культуры рассматривают историки, археологи, искусствоведы.

В. М. Василенко ретроспективу славянского искусства начинает с описания предметов ***Зарубинецкой культуры*** (*II–I вв. до н. э. I–II вв. н. э.*). Открытые в 1889 г. археологом В. В. Хвойкой поселения близ села Зарубинцы Киевской области оказались селениями, которые многие ученые признали славянскими. Впоследствии выяснилось, что зарубинецкие племена охватывали часть районов Среднего Поднепровья, заходили на север и к югу – к Днестру. Изучение остатков этих памятников позволило намного расширить знания о первых памятниках искусства славян, у которых в ту давнюю эпоху были связи со скифскими и предскифскими племенами, жившими по берегам Днепра.

Глиняные изделия. Зарубинецкие мастера еще не знали

гончарного круга. Предметы чаще имели гладкую блестящую лощеную черную поверхность. Встречались вещи темно-коричневого и коричневого цвета, а также красноватые. Изготовленные простых сосудов – горшков различных по размеру, горшков двойней, кувшинов, кружек, мисок, кубков, вылепленных от руки, было для мастеров делом привычным. Общая форма вещей отличается тяжеловесностью, устойчивостью, большой массой примененного материала. Их достоинство в простоте и монументальности. Говорить о тонком контуре и изящных очертаниях пока еще не приходится.

Черный цвет – цвет сажи. При обжиге сажа взаимодействует в фазе расплава с поверхностью изделий, образуя прочное покрытие. В местах, где поверхность выглаживалась (лощилась) твердым инструментом, цвет был несколько светлее. В местах нелощеных копоть насыщала материал сильнее. Здесь появлялся красивый глубокий черно-бархатистый тон.

Возможно, что для части сосудов прообразом служили металлические изделия, так как в ряде случаев овальные контуры тулова заменяются на ребристые изломы. Особенность формы, связанная с действиями мастера по преодолению материала, является очень важным знаком процесса искусства. Здесь возникает ощущение творческого отношения древних мастеров к предмету труда.

К зарубинецкой культуре относятся и вещи, отлитые из бронзы: пряжки, заколки, браслеты, украшавшие одежду. Выделяют бронзовые застежки-фибулы, скреплявшие края плащей. Самые частые из них фибулы с сильно загнутой ножкой и треугольной пластинкой. Ножка в виде треугольника может быть узкой или широкой. Иногда треугольник занимает всю поверхность ножки фибулы. Очевидно, что фибулы имели и практические и обереговые функции. Об этом мы можем судить определенно, так как знак этот встречается в каждой третьей вещи в народном искусстве в XIX–XX столетий. Иногда мастер декорировал фибулу или подвеску линиями, точками, полосками.

Встречаются в зарубинецких находках бронзовые булавки с завершением в виде плотной спирали. Исследователи отмечают, что спиралевидные орнаменты будут позднее распространены у славянского племени северян. Были найдены простые проволочные ручные браслеты в виде тонких и легких колец-обручей со слегка утолщенной серединой, которые носили зарубинецкие женщины.

От зарубинецких мастеров дошли до нас украшения в виде бус, выполненные из прозрачного стекла и цветной пасты с черными и белыми полосками, красные бусинки с черными и

голубыми кружочками.

Черняховская культура (*III–IV вв. н. э.*) неоднозначно трактуется исследователями древностей. По ряду признаков предполагают связь черняховцев с зарубинецкой культурой, а через нее с позднескифской и предскифской. Также черняховские племена оказались под сильным и продолжительным воздействием античного, римского мира. Во всяком случае появились новые формы культуры, географически простиравшиеся очень далеко, что говорит о новом характере возникшего искусства, более совершенного и разнообразного по предметному составу.

У черняховцев, бывших земледельцами, не было укрепленных поселений и военного инструментария. Полагают, что защиту обеспечивал готский союз, в составе которого они находились. Это объясняет мирные отношения с другими коллективами. Сама территория черняховцев была значительно больше, чем территория, занимаемая зарубинецкими поселениями. Это, по мнению ученых, свидетельствует о дальнейшем росте славянской культуры, которая в силу большой численности населения и определяла славянский характер и основное содержание этой культуры.

Черняховская керамика достаточно сложна. Множество сосудов сделано еще лепным способом, но самым ярким новшеством является гончарный ручной круг. Заметно разнообразие видов посуды и различие в формах: большие и малые миски, кувшины, горшки, котлы, кружки, кубки. В зарубинецкой посуде поражала непосредственность и монументальная простота формы, компенсировавшая немудреность технологии. У черняховских мастеров заметна большая художественная культура в обработке глины: чувства формы, красивой в силуэте и пропорциях; легкость в отделке; тонкие, далеко вынесенные от тулова сосуда ручки; узкие и высокие шейки. Нередко лепные сосуды украшены волнистыми и зигзагообразными линиями, обегающими весь сосуд, имевшими декоративное и магическое значение символов воды и оберега. Уникален декор кувшина в виде календаря, разместившегося в верхней части тулова одного из кувшинов.

Ювелирное ремесло укрепляется и приобретает новые черты. Бронзовые фибулы связаны с формами зарубинецкого круга, укрепляется форма «арбалетной» фибулы, похожей на самострел со слегка изогнутой ножкой, и фибулы с полукруглым, вытянутым полудиском, с украшениями в виде небольших круглых головок. Ножка их состояла из ромбовидного щитка. Наибольшего расцвета ювелирное ремесло достигло в IV в. новой

эры. Здесь и бронзовые пряжки с «глазковым» узором и браслеты с концами, похожими на змеиные головы. Есть серьги лунообразной формы из трех колечек, нанизанных на серебряный или бронзовый ободок, предвосхищающие тип известных киевских «трехбусинных» колец XI–XIII вв. Попадаются подвески из двух спиралей, расположенных одна против другой; к ним прикреплен простой треугольник. Во всех вещах магические функции соединены с художественно-бытовыми. Черняховские мастера знали искусство ковки и литья. Очевидно, они знали и технику выемчатой эмали, которая требовала большого старания. Бронзовые изделия отливались по восковой форме. В выемки на поверхности, расположенные соответственно задуманному рисунку, насыпали эмалевые порошки и обжигали. Эмаль покрывала углубления равномерным слоем, который затем полировали. Предполагают, что порошки эмали привозили из римских провинций. Типичными представляются изделия подвески, составленные из крохотных топориков и кружков, крестиков, помещенных в круг, слегка изогнутые как лунный серп, иногда завершавшийся тремя кружками, может быть символами мироздания. К такой вещице, состоявшей из простой прорези, подвешивали по два колечка с каждой стороны. Имелись и простые браслеты, завершавшиеся кругами с помещенными в них звездными эмалевыми розетками.

Среди эмалированных вещей необычайно выразительна ромбическая подвеска, заполненная красной, темно-синей и желтой эмалью. По краю бегут полукруглые скобки, образующие мелкую прорезную окантовку. В сердцевине рисунок из нескольких ромбов, размещенных друг в друге: зеленых, синих, красных.

Уникальна литая бронзовая пластина с антропоморфным изображением (найдена близь Новгорода Северского). Силуэт сложен по общему рисунку контура, который поддержан внутренней, активной прорезью. Полиморфизм образов – одна из характерных черт славянского искусства. Например, в композиции с образом Перуна прочитываются головы коней, расположенных симметрично. Схемы подобных изображений встречаются в XIX столетии в концах полотенец. Характерно для многих пластин то, что в них наличествует не только вертикальная, но и горизонтальная нестрогая симметрия.

Бронза очень красивый и эстетически выразительный материал. Дошедшие до нашего времени вещи сохранили первозданную чистоту и цветовую яркость эмалей. Контраст металла с мягкой тканью придавал дополнительную изысканность и декоративность литым вещам, благодаря которым

ансамбль костюма получал свое образное завершение.

Резьба по дереву в черняховском искусстве не сохранилась, но она, скорее всего, была, так как известен железный инструментарий, которым обрабатывалось дерево. Сохранились костяные резные изделия, в частности гребни. Они были массивными с простыми полуовальными спинками, гравированным орнаментом. В качестве декора выступает так называемый «глазковый» орнамент, либо спираль, следующие за изгибами спинки. Глазок представляет собой углубление с кружочком вокруг, что могло символизировать солярную символику. Сакральное значение декора и самого гребня очевидно. Еще и в христианское время волосы женщины связывались с магическим содержанием, что определяло особые функции платка, а крохотные изображения гребней в бронзе, украшенные конскими головками носили в виде амулетов.

Искусство славян V–IX вв. – наиболее сложное для изучения. Его начало определено коллизиями европейской культуры, которую обрушили гунны на рубеже IV–V вв. Пришедшие из монгольских степей воины-кочевники опустошили весь юг Восточной Европы. По материалам археологии известны находки, по которым можно судить, что катастрофа наступила неожиданно, так что мастера не успели завершить создание своих вещей, которыми были уставлены горны и обгоревшие жилища.

Новая культура рождалась очень медленно. Ее содержание наполнялось новыми формами. Считается, что искусство Поднепровья в VI–VII вв. обусловлено широкими контактами славян с кочевниками степей, походами к Балканам славянских дружин. Изменялся, очевидно, и состав славянского общества, но сами славяне, в силу численности, не только оставались на широкой территории Поднепровья, но и продолжали оказывать влияние на общий культурный процесс. Об антах и склавинах повествует византийский историк Прокопий Кесарийский, составивший историю своего времени в 8 книгах: о войнах, жизни и придворном быте императора Юстиниана и его жены Феодоры. О них сообщает в своей «Истории» летописец Иордан (VI в.).

В VII в. имя антов исчезает. Вместо него появляется имя росов (русов). О них в VI в. знал сириец Захарий Ритор. Позже имя росов не сходит со страниц арабских рукописей. Б. А. Рыбаков считал, что русы были одним из самых крупных антских племен. Они постепенно заняли главное место, их имя приняли и другие славянские племена. Сохранились названия, связанные с именем речки Рось, урочища Роси и другие. Русы считаются предшественниками полян, среди которых жил князь Кий со своими братьями, основавший Киев. В VI–VII вв. русы занимали

пространства формирующейся киевщины и земли, омывавшиеся речкою Росью; в эту территорию входили земли и по Десне, где жили будущие северяне.

Суждения об искусстве славян в период с V–X вв. затруднены отсутствием систематизированного материала. Можно, однако, отметить и ряд устойчивых черт, связывающих новые находки с предыдущими: такие как пластическую выразительность, прорезной характер формы, антропоморфные мотивы, и в то же время большую стилистическую остроту образов, усиление ее напряженности через использование контраста закругленных радиусов и некоторой угловатости контуров. Реалистичнее стали мотивы коней и антропоморфных персонажей. В ряде находок отсутствуют изобразительные мотивы, декор носит преимущественно геометрический характер. Тенденция геометрических предпочтений наметилась в VIII столетии.

В VIII–X вв. в Европе интенсивно развиваются отношения, в том числе и торговые. Путь «из варяг в греки» соединил культуры славян, арабов, балтов, финноугров. Выдающимися памятниками этого периода, по арабским источникам, являлись славянские храмы (капища), более богатые в центре и скромнее на периферии. Непременным элементом сакрального места, которое располагалось обычно в священной роще, являлось изображение духа-покровителя. Образ капища мог нести и символическую нагрузку. Так, капище в Перыни (недалеко от Новгорода) в плане имело вид восьмилепестковой розетки – цветка Перуна. Уникальным источником сведений о духовных святынях славян является четырехликий збрученский Световит – резной каменный столб, который ученые относят к X в., хранящийся в Кракове. Однозначной трактовки содержания изображений ученые до сих пор не дали. Четыре стороны света, четыре времени года, четыре функции жизни могут иметь здесь воплощение. К резьбе боковых сторон можно применить понятие плоского рельефа, образованного членением на пояса по вертикали. Верх пластически скульптурно обработан, он выполнен в виде головы человека в головном уборе и с длинными волосами. Голова доминирует в общем художественном впечатлении. Субтильный характер рук божества создает особый контраст массива камня и изображения, подчеркивает монументальность, простоту и цельность композиции.

По отношению к этому периоду применимо суждение о неравнозначности социального значения искусства, выражающего, с одной стороны, запросы верхушки общества, с другой – его простых членов. В искусстве правящего круга больше изысканных вещей, например, ювелирных, орнамент которых

напоминает геометрические мотивы I–V вв. Также распространены привезенные из Ирана и Византии изделия, которые оказали влияние на характер собственных производимых вещей, в том числе ювелирных, например, при использовании зерни и ее имитации в литье. Сканевый узор припаян на поверхности вещи. Сканью и зернью украшались объемные круглые, цилиндрические, конусообразные подвески в ансамбле женского костюма. Геометрический орнамент ювелирных произведений напоминает текстильный узор. Среди изделий выделяются подвески в виде луны (лунницы). Их находили еще в черняховских материалах. Украшались серьги и шейные гривны. Геометрический характер носят многочисленные украшения керамической посуды. В. М. Василенко определяет искусство славян VII–X столетий понятием геометрического стиля.

Искусство Древней Руси.

Древнерусское декоративно-прикладное искусство X – XV вв. Первые шесть веков российской истории вместили в себя такой духовный взлет искусства, который сам по себе свидетельствует о преемственности с искусством славян домонгольского периода и о величайшем творческом напряжении, возникшем в жесточайших испытаниях периода татаро-монгольского нашествия. Домонгольский период можно назвать первым ренессансом, о котором дают представления образцы узорочья X—XIII вв., сохранившиеся до наших дней. Вполне закономерна дальнейшая социокультурная дифференциация искусства. С одной стороны, оно хорошо представлено в источниках новгородских раскопок, с другой – достоверными художественными явлениями древнерусской архитектуры и сохранившихся предметов христианского обряда. В той степени, в которой верхушка общества стремилась иметь изысканные, часто привозные предметы светского обихода, можно говорить о формировании светских вкусов и светском характере многих художественных объектов, выполненных русскими мастерами, в частности, на основании кладов, спрятанных в период нашествия монголов на Русь и открытых много позднее.

Домонгольский период принято считать одной из вершин искусства славян, которое преобразовало дохристианское художественное мировоззрение в христианское. Нужно сказать, что тератологические и растительно-орнаментальные мотивы не были бы столь великолепны, если бы не высочайшие композиционные и пластические решения, в прежние времена. Понимание природы, пантеистическое к ней отношение сближает на первом этапе языческое и христианское мировоззрения. Лишь много позже официальная конфессиональная идеология будет

решительно отказывать язычеству в духовном опыте, который, однако, не исчез, а трансформировался, переместившись на периферию сознания – в область календарно-семейной обрядности, фольклора, поверий и обычаев, в народное искусство.

Подтверждением идеи синтеза дохристианских и христианских традиций служат раскопанные в курганах священные сосуды в виде турьих рогов, окованных серебром, о которых писал Б. А. Рыбаков. Он отмечал, что тератологический стиль, развившийся на Руси в X в., с одной стороны, органически вырастает из композиций звериного стиля VI–VII вв., а с другой – является родоначальником стиля прикладного искусства XI–XII вв. Широкие устья рогов оправлены серебром. Особо выделяется большой рог, где серебряный оклад обрамлен черневым растительным узором. Основной чеканный фон позолочен. На нем фигуры птиц, зверей, фантастических животных. На лицевой стороне представлена сюжетная сцена, которую исследователь связывает с преданием, отражавшим какое-то важное событие из жизни Чернигова.

В славянских общностях радимичей, вятичей, кривичей, дреговичей, полян имелись отличия в характере украшений, в частности женских, по которым археологи довольно точно определили границы занимаемых ими территорий. Деревенские мастера делали украшения из дешевых сплавов меди и серебра с помощью простых технических приемов. Из всего многоцветного богатства архаического деревенского прикладного искусства до нашего времени дошли дополнения к женским костюмам: бляшки от кокошников, височные кольца (усерязи), наборы монист (гривной утвари) из бус и металлических подвесок, амулеты-обереги, браслеты, перстни. Эти вещи археологи находят в курганах во всех концах славянского мира. Сделаны они в основном местными деревенскими ремесленниками, обслуживавшими несколько поселений. Очень сильно влияние предыдущего периода, тем более что многие села еще не подверглись христианизации. Это, в частности, подтверждается похоронной обрядностью, так как в материалах раскопок сельских кладбищ X–XIII вв. почти нет предметов, связанных с христианством. Надо сказать, что многие архаичные символы дошли до наших дней в предметах обихода, и о них сегодня много известно. Так, искусство вещей сохранило знание, которое связано с его образной природой.

Городское искусство занимало промежуточное положение между крестьянским и княжеско-боярским. Городской вотчинный ремесленник, посадский житель, дружинник, торговый человек

имели иные социальные условия и другое хозяйство. Городские мастера золотых и серебряных дел знали множество сложных и тонких приемов, искусно отделывали украшения, ориентируясь на вкусы горожанина как простого, так и зажиточного. Княжеско-боярское население предпочитало товары из далекого Самарканда, Константинополя, Венеции. Этот интерес способствовал перемещению средневековых орнаментальных мотивов и сюжетов, которые можно видеть на шелковых тканях, плащах, дорогой посуде коллекциях, которые были спрятаны перед нашествием Батыя. Технически совершенными были украшения княгинь и боярынь не только привезенные из-за моря, но и выполненные мастерами в Киеве, Чернигове, Владимире, Рязани.

В составе ожерелий часто встречаются лунницы. Они являются принадлежностью девичьего убора, так как Селена – богиня Луны – была покровительницей девушек. Найдено много подвесок в виде солнца с лучами. У радимичей распространены подвески с изображением головы быка. У вятичей на височных кольцах найдена композиция из двух коней.

Исследователи в городском искусстве усматривают единство стиля: все виды городского прикладного искусства – украшения и утварь, книжная орнаментика, архитектурная декорация – стилистически, а порою и сюжетно очень близки друг к другу. Так, инициалы Юрьевского Евангелия 1120-х годов напоминают белокаменную резьбу храмов Владимиро-Суздальской земли. В серебряных браслетах XII в. изображения птиц, львов и грифонов, размещенных в награвированных аркадах, ученые справедливо связывают с двойниками грифонов и львов в белокаменных арках владимирских соборов. Миниатюры Остромирова Евангелия 1056 г., где каждое цветовое пространство обведено четким золотым контуром, напоминают технику перегородчатой эмали. Схожесть композиций здесь в четкости контуров эмалевых пятен, которые золотыми тонкими полосками отделены друг от друга.

Из художественных ремесел, расцветших на Руси, отмечают творчество чеканщиков, прекрасно работавших по серебру, литейщиков, добивавшихся сложных объемных изделий. Мастера золотых и серебряных дел в поисках лучших светотеневых эффектов оттеняли серебро техникой чернения и позолотой. Колты (подвески) могли покрываться огромным количеством микроскопических колечек, в середину которых напаивались мельчайшие серебряные зернышки.

В целях упрощения технологии чеканка порой заменялась штамповкой на матрицах или литьем в твердых каменных формах, что позволяло тиражировать изделия сотнями:

посредством литья имитировалась тонкая зернь и скань.

Высочайшим взлетом отмечено декоративно-прикладное искусство, связанное с оформлением храмов. Сейчас мы уже не воспринимаем декор храмов, украшенный древними языческими мотивами, как реликтами язычества в христианстве. Скорее они воспринимаются как общая идея пантеистического мировоззрения, показывая преемственность в духовном преображении сознания. Сочная пластическая основа прежней художественной формы стала основой высокого синтеза в резьбе соборов Владимиро-Суздальского княжества, Чернигова, Галича, Рязани. Оформление Дмитриевского Собора во Владимире представляет собой удивительный сплав характерного для славянского мира скульптурного художественного мышления, которое проявилось в общей форме и украшении стен. Здесь также очевидно пластическое переоформление романских и византийских черт, получивших развитие в киевских соборах, а во Владимиро-Суздальских зазвучали самостоятельной ренессансной темой. Скульптурное художественное мышление прочитывается в напрестольных крестах, оформлении шлема Ярослава Всеволодовича, рельефах с изображением царя Давида с гуслями. Густое насыщение стен Дмитриевского собора во Владимире, Георгиевского собора в Юрьеве-Польском мотивами зверей, образами мирового древа, изображениями ангелов – все дышит непревзойденным архитектурным и монументально-декоративным мастерством.

Особенности декоративно-прикладного искусства XIV–XV вв. обусловлены громадными утратами традиций культуры и искусства в период татаро-монгольского нашествия. И тем не менее именно этот период завершается шедеврами мирового значения. Это ощущается еще острее, если осознавать, что в начале этого периода искусство было разрушено до основания. Большинство видов его, таких как, перегородчатая эмаль, чернь, зернь, резьба по камню, стеклоделие на долгое время приостановились в развитии. Многие мастера были уведены в плен. Ослабли культурные связи центрально-русских земель с Византией. И все же на волне величайшего духовного напряжения русское искусство стало не только выразителем одухотворяющей силы свершений, но и вселенской идеи безграничности духа, внутренней силы телесной аскезы, способствующей взлету человеческого гения.

Деревенское ремесло оказалось хранителем русских традиций. Оно берегло и развивало варианты типов художественных изделий домонгольского периода. Городское ремесло пострадало сильно. Храмовое искусство сохранялось в

Великом Новгороде и Пскове, которые сумели избежать непосредственного нашествия монгол. Свобода творчества проявлялась в том, что развивались формы искусства, неканонические и недопустимые в другое время в Православии. Таков Людогощинский крест 1359 г. в новгородской церкви Флора и Лавра. В нем проявились черты, характерные для народного искусства. По форме крест имеет более широкие пределы пластики, чем обычно: он контрастен в крупных частях и малых деталях и узорах, насыщенных мотивами растений и образами зверей.

Отсутствием церковной цензуры объясняют появление круглой скульптуры в храмах, которая считается одной из главных пластических идей искусства в это время. К нетрадиционным вещам исследователи относят распятия с горельефно трактованной фигурой Христа, а потом и деревянные скульптуры, например, упоминавшуюся выше статую Николы Можайского (XIV в.).

В связи с подъемом национальной культуры к середине XIV в. художественное ремесло оживает. Быстро восстанавливается мастерство ковки, скани, чеканки, в массовых изделиях, так и уникальных, выполняемых по специальным заказам: оклады икон, переплеты книг, портиры, панагии. В XIV–XV вв. применяется гравировка по металлу, покрываемая чернью, но в целом это искусство находится в упадке.

Москва XIV–XV вв., один из самых крупных городов, населенных ремесленниками, испытывает расцвет и подъем. Это происходит в связи с ее ролью собирателя русских земель, установлением связи с Византией, перенесением Митры (знака церковной власти в виде золотой головной повязки) в Москву.

Высоким художественным уровнем, не уступающим живописи, отличается лицевое шитье. Характерно использование разноцветной шелковой нити в технике глади. Золота и серебра вводилось еще мало. Разнообразные приемы в зависимости от гладкой или шероховатой поверхности ткани, позволяли достичь тончайших колористических оттенков. Хрестоматийный пример этого Пелена с изображением Евхаристии «Суздальский воздух» (1410–1416). Нежное, тонкое шитье отличает хорошая сгармонированность техники и изображения. В середине и в конце XV в. для русского шитья характерна густая насыщенная гамма цвета, напряженность композиционного ритма.

Древнерусское декоративно-прикладное искусство XVI–XVII вв. Это время расцвета декоративно-прикладного искусства. Москва становится центром страны. В правление Ивана III и Ивана IV усиливается светское начало. Ремесленники стекаются в

Москву со всей России, сосредоточиваясь в царских и митрополичьих мастерских, что отдаляет церковное и светское искусство.

XVII столетие называют началом нового периода русской истории. Он характеризуется централизацией государственной власти. Складывается всероссийский рынок. Появляются железоделательное производство и мануфактуры. Поместное дворянство становится основной политической силой, в то время как княжеско-боярская знать отстраняется на периферию общественной жизни. Декоративно-прикладное творчество XVII столетия отражает культурный подъем, переживаемый Россией. Завершается значительная эпоха древнерусского искусства и прокладывается путь к следующему времени. Парсуна пробрасывает мостик от иконописи к живописному портрету. Декоративно-прикладное искусство XVII в. характеризуется интересом к реальному миру. К этому времени также применимо понятие русского узорочья, которое проявляется в широком круге прикладных изделий. В то же время появляются произведения исключительной простоты и строгости как предвестники высокого классицизма в светских тенденциях искусства следующего столетия.

Пышная ажурная резьба как оформление внутреннего пространства храма стала одним из основных направлений искусства. Главным элементом становится побег растения, цветок, гроздь винограда в иконостасах, царских вратах. Примером может служить художественный ансамбль Крутицкого подворья и Новодевичьего монастыря в Москве.

Эмальерное искусство развивалось не только в Москве, но и Устюге Великом, Сольвычегодске. Русские мастера имели тесный контакт с греческими и западно-европейскими мастерами. Особо выделяется московский стиль мелкого травного орнамента. Усольскую эмаль (мастерские Строгановых) как самостоятельную школу русской финифти, характеризует мягкость колорита цветочной и травной росписи по светлому фону.

Поливные изразцы получают широкое распространение в XVII в. Яркость майоликовых вставок, высвечивающихся ярким светом дня, способствовала созданию легкости общего впечатления, праздничности храмовых сооружений, боярских палат, посадских домов. В мотивах рельефных майоликовых плакет мы видим тот интерес к образам флоры и фауны, который далекие прошлые мотивы обращает в современные.

Наряду с продолжающим свою жизнь лицевым шитьем получает широкое распространение декоративное шитье. Процветало прикладное искусство и в посадских городах

Поволжья: резьбе по дереву, кузнечном мастерстве, изразцовом искусстве, серебряном деле. Было развито и искусство набойки: красочный узор печатался на холстах с резных деревянных досок. Разнообразие декоративных форм способствовало развитию высокой орнаментальной культуры.

Декоративно-прикладное искусство XVIII–XIX вв. связано с общей тенденцией европеизации жизни в России, начавшейся в царствование Петра I. На художественную культуру воздействует характерная для нового времени идея познаваемости окружающего мира: природы, человеческого сообщества, самого человека, результатов его деятельности. Появление проектирования, как составной части творческого метода, связано с широким размахом строительства. Этот период именуется русским искусством нового времени. В начале его выделяют три основных направления стилеобразования: барокко, рококо и классицизм.

Искусство XVIII столетия. До середины XVIII в. искусство строений отличается простотой, классицистической ясностью, четко выраженной архитектоникой. На смену барочным направлениям предыдущего века (нарышкинскому стилю) приходят новые идеи, отличные от художественных приемов барокко. Очевидно, что развитие разных видов искусства осуществлялось не синхронно. Большое влияние на ДПИ оказали, с одной стороны, иностранные специалисты, в частности архитекторы и живописцы-декораторы. С другой – обучение в Европе русских пенсионеров, дало особый духовный импульс изобразительному искусству. Большую роль играла созданная в 1724 г. Академия наук с художественным отделением. Декоративное искусство здесь сосуществует тесно с профессиональной архитектурой. Еще одной ярко выраженной его чертой является обретение в полной мере светского характера. Конец XVIII–XIX вв. – время подъема монументально-декоративных форм, используемых при создании крупных архитектурных сооружений и садово-парковой скульптуры.

XVIII в. – время расцвета ювелирного искусства, обработки драгоценных камней, также миниатюра на эмали, фарфоре, кости, перламутре, бумаге. Такие виды техники как скань (филигрань), зернь, ряд других приемов приобретают значение частей синтеза ювелирной формы. Миниатюра на эмали, в частности, портретная и сюжетная технически труднее по сравнению с другими видами миниатюр, но она ярче, выразительнее, более цветоносна, механически прочнее и со временем не изменяет своих свойств. Расцвет эмали падает на Петровское время. Широкое ее распространение приводит к

созданию специального класса в Академии художеств, а в конце 1790 г. самостоятельного класса живописи по финифти. Специфика миниатюры состояла в том, что, утвердившаяся как жанр в первой половине столетия, во второй она становится своеобразной ветвью живописи, что заметно в соответствии композиционным принципам сюжета и тематики.

Вторая половина XVIII в. всецело предана классицизму. На его развитие влияет наследие Античности, отчасти европейского ренессанса. Черневое серебро, имеющее глубокие традиции в русском искусстве, хранит национальные истоки. Развитие его происходит в ряде районов России. Емкими чертами, которые позволяют увидеть глубину художественной формы, обладает черневое серебро Устюга Великого на севере России. По документам считается, что велико-устюжское серебряное дело укореняется в XVIII в., вместе с открытием фабрики купцов Поповых и приглашением мастеров серебрянщиков. Типичными чертами здесь являются сюжетный черневой узор на золоченом фоне. Применялся и растительный орнамент. Чуть пониженный золоченый фон прочеканивался или покрывался тонкой сеткой с целью смягчения яркого желтого блеска. Изделия с золоченым фоном долгое время были очень популярны. Черный красивый рисунок на желтом цвете смотрелся легко и благородно. Изделиями серебра были табакерки, флаконы для духов, шкатулки. Позднее позолота применялась реже. Изделия отражают классицистические нормы, становятся строже. Этому соответствует и декоративное обрамление, приобретшее большую строгость, геометричность. В то же время более детализован сюжет, ставший своего рода документом: на крышках изделий получили воплощение карты губернии, планировки городов, текстовые надписи.

Фарфор, по значимости, популярности, художественному совершенству в середине XVIII в. один из главных видов декоративно-прикладного искусства. Значительный вклад внес сюда М. В. Ломоносов: он предложил различные рецепты фарфоровых масс. Д. И. Виноградов, раскрыв секрет производства фарфора в России, дал толчок новому самобытному направлению. Уже к концу 1750 г. невская мануфактура производила совершенные фарфоровые изделия. Появляются целые фарфоровые ансамбли, отличающиеся характерными чертами нового стиля, в котором воплощаются принципы русского барокко и рококо. Это касается тематики и форм пластических решений. Из больших фарфоровых ансамблей нельзя не упомянуть арабесковый, яхтинский, кабинетный, юсуповский. Строги и патриотичны орденские ансамбли – Георгиевский, Александро-

Невский, Андреевский, Владимирский (1778–1785). В целом фарфор второй половины XVIII в. отвечал тенденциям классицизма: создавались аллегорические символы прошлых эпох, образов античной мифологии, однако явилось и реалистическое направление, изображающее человека в его повседневной жизни. В этом смысле фарфоровая пластика решала задачи на стыке с изобразительным искусством: четкая лепка, ясный силуэт, завершенные пропорции. Появились и частные заводы Софронова, Гарднера, в первой половине XIX в. – завод Попова.

Искусство XIX столетия в России предстает насыщенным и разнообразным. Общественный подъем, связанный с победами России в войнах, отразился в архитектуре и поэзии. Усиливается влияние Академии художеств. В 1825 г. в Эрмитаже создана русская галерея. Развитие градостроительства и высокий профессиональный уровень выпускников Академии способствовали синтезу монументально-декоративного искусства, где доминирующую роль играет скульптура, декоративная живопись, прикладное искусство. Характер обучения в Академии предполагал тесное взаимодействие архитекторов, скульпторов, живописцев, художников. В Академии был штат прекрасных мастеров: литейщиков, камнерезов-мраморщиков, чеканщиков, формовщиков и т. д. При проектировании архитектурных сооружений в интерьерах и экстерьерах зданий не только планировался скульптурный и живописный декор, но и убранство: осветительные приборы, портьеры, мебельные гарнитуры, декоративные вазы, столовые сервизы.

Объединяющим стилевым началом этого времени служил классицизм, который в первой трети века носит название высокого, отличался ясностью и монументальной простотой формы. Античная пластика привлекает внимание авторов. Реминисценции героизма органично вплетаются в перекличку эпох. Лепной декор и скульптура подчеркивают ясность и гладкость глухой стены. Активно используется цвет: белые колоннады очень четко контрастируют с интенсивной по цвету оштукатуренной стеной.

Вторая половина XIX столетия протекает в условиях противопоставления общественных идей и ценностей, выражающих усилившееся влияние России в Европе, с одной стороны, и демократического реализма, который определял ценности человеческой жизни, с другой. Православию, самодержавию, народности – трем идеологическим столпам Российского государства – противостоят дворянские революционно-демократические настроения. Значительным

содержанием философской мысли в России становится русский космизм. Велико влияние немецкой идеалистической философии Шеллинга и Гегеля. Реализм, как естественное порождение этих настроений, обретает свой собственный художественный язык, сопровождается изменением предметной среды в сфере декоративно-прикладного искусства. И если высокое содержание реалистической идеи в изобразительном искусстве сопровождалось усилением поэтизации и романтических настроений и обогащало уже имевшийся потенциал пластических идей, то и в декоративно-прикладном искусстве расширение идейного содержания связано с усложняющейся социальной структурой. Интенсивному обновлению подвергается производственная сфера. Развитие мануфактур отражает этап капитализации общественных отношений, который затронул все стороны общественной жизни.

Фарфор и фаянс в XIX в. пользуются спросом и распространяются быстро. Их развитие протекает под знаком демократизации предметной среды. Не только императорский фарфоровый завод производит продукцию. Завод А. Попова помимо расписной посуды, декорированной пышными букетами и гирляндами, выпускает популярные статуэтки. Блестящим примером предпринимательской деятельности в области керамического производства стала деятельность купца М. Кузнецова. В литературе можно встретить мнение о том, что изделия его носят эклектичный характер. Думается, это не совсем так. Фарфор и фаянс изготавливался в центральной России, в Калужской области, на Украине, Риге, на предприятиях, к началу XX в. объединенных в крупную отрасль. К 1915 г. в концерн, входило уже 40 предприятий. Кузнецовский фарфор и фаянс отвечал потребностям изделий самых различных слоев населения. Однако создание дешевой продукции отнюдь не означало снижение художественного вкуса, оно шло в русле индустриализации, соотнесения потребностей, функции, цены, производственной и бытовой эстетики предметно-пространственной среды.

Ювелирное искусство. Примерами ювелирного искусства, могут служить изделия фирмы Фаберже, работавшей по заказу высоких особ и создавших целую ювелирную индустрию. Основанная в Санкт-Петербурге в 1842 г. Густавом Фаберже эта фирма стала всемирно известной, внесла значительный вклад в развитие ювелирного искусства конца XIX – начала XX в. В Кремле в Оружейной палате хранится одна из самых крупных коллекций Фаберже.

Фирма выпускала часы и ювелирные украшения, сервизы и

декоративные сосуды, оправы вееров и книг, бинокли и лорнеты, портсигары, оклады для икон, настольные звонки и т. п. На Всероссийской выставке в Москве в 1882 г. Карл Фаберже был награжден золотой медалью. В 1887 г. открылось отделение в Москве, в 1890 г. – Одессе, в 1903 г. – в Лондоне, в 1905 г. – в Киеве. Под маркой фирмы Фаберже работали талантливые ювелиры, владельцы собственных мастерских: М. Перхин, Г. Вигстрем, Ю. Раппопорт, Э. Коллин, А. Холминг, В. Соловьев.

Наиболее знаменитой считалась мастерская Михаила Перхина, крестьянина по происхождению, с ранних лет работавшего подмастерьем у различных ювелиров. В 1886 г. в Петербурге 26-летний ювелир открыл свою мастерскую, которая работала на фирму Фаберже. В ней были выполнены наиболее известные произведения, ювелирные изделия с сюрпризом. Идея их создания принадлежала Агафону Фаберже, человеку одаренному яркой фантазией и редкой изобретательностью. Чаще всего сюрпризы содержались в изделиях, имеющих форму пасхального яйца – символа плодородия и всего живого. Искусно сделанные они заключали в себе самые неожиданные миниатюрные изделия: корзиночки с цветами, копии дворцов и памятников, модели кораблей и первого поезда, прошедшего по Транссибирской магистрали. Оригинальность замысла сочеталась с безупречностью ювелирного воплощения, разнообразием используемого материала.

В 1891 г. мастером М. Перхиным было выполнено яйцо из темно-зеленого с красными крапинками гелиотропа. Его отполированная поверхность была дополнена золотыми завитками с мелкими бриллиантами в стиле рококо. При нажатии на рубиновую кнопочку яйцо распадалось на две половинки и перед зрителем проплывала золотая модель крейсера «Память Азова», закрепленная на аквамариновой пластинке.

Особо прославилась фирма Фаберже эмальерным искусством, которое отличалось широким диапазоном технических приемов и невоспроизводимыми художественными эффектами. Палитра эмалевых красок насчитывала до 500 цветов и оттенков. Мастера фирмы – особенно известные эмальеры А. Петров, В. Бойцов, Д. Арни – владели многочисленными приемами наложения эмали на металлические поверхности и широко их применяли. Очень характерна для изделий Фаберже прозрачная эмаль по резьбе (гильошировке). Многообразие узоров этой техники и эффекты тонкого почти перламутрового перелива можно увидеть в оформлении портсигаров, табакерок, рамочек, часовых оправ.

В стиле, близком к модерну, в 1904 г. было создано пасхальное яйцо-сюрприз «Московский Кремль». На белом ониксе

в виде высокого постамента возвышаются стены Кремля с четырьмя основными и четырьмя небольшими башнями и яйцо-купол. Яйцо покрыто белой эмалью. Золотой купол напоминает купол Успенского собора. Сквозь окошки в тулове яйца просматривается интерьер собора, нарядный и живописный. В модели Московского Кремля, окруженного стенами и башнями из сплава серебра, имеющего красные оттенки, устроена заводная музыкальная шкатулка (см. цв. ил. 4, *г*).

Одной из лучших работ в стиле модерн стало ажурное яйцо, выполненное в технике «оконной» эмали М. Перхиным в 1902 г. Тонкий ажурный декор составлен из золотых листьев клевера, заполненных просвечивающей зеленой эмалью с россыпями бриллиантов. Темно-красная ленточка из рубинов стелется среди листьев. Исполнение вещи требовало блестящего знания технических приемов формообразования, большой осторожности и терпения.

Характерный для этого времени синтез разнообразных материалов ювелирного искусства предопределил многообразие художественных эффектов. Сочетание красивых, часто редких пород дерева с драгоценными металлами подчеркивало природную красоту золота и платины, давало великолепные оттенки: красный, желтый, зеленый, белый, оранжевый, серый, голубой и др. Размах палитры материалов был у Фаберже самый широкий. Ни одно ювелирное предприятие не использовало столько камней, привезенных с Урала, Забайкалья, Алтая. Такие породы как оникс, лазурит, яшма, гелиотроп, горный хрусталь, сердолик, агат, халцедон, опал, обсидиан, родонит и другие поделочные, полудрагоценные и драгоценные камни приумножали художественное звучание образа. При воплощении оригинальных конструкторских идей ювелиры использовали и нетрадиционные ювелирные материалы, как например, олово и сталь. Так яйцо 1916 г., выполненное в период Первой мировой войны, установлено на подставке из четырех стальных снарядов. Внутри его «секрет» – мольберт с миниатюрой.

Особенность искусства Фаберже состоит в том, что мастерам удалось соединить традиции ювелиров Древ ней Руси с новым технологическим и стилистическим прочтением создаваемых произведений. Восхитительны миниатюрные образы фауны из камня, который тщательно подбирался и обрабатывался. Живость в передаче реалистических черт повадок животных сопровождалась с декоративной стилизацией формы. Это достигалось многократным уменьшением предварительно созданной восковой модели для каждой фигурки. Такие технологические новшества, как нанесение на цветы в вазочках из

горного хрусталя тонкой резьбы, легких оттенков эмалей, использование различных камней дали название серии «Цветы Фаберже».

Экономические идеи развития ремесел. Изменение общественной точки зрения на судьбы народной культуры во второй половине XIX в. совпало с экономическими интересами государства: изучению условий жизни, специфики ремесла, труда крестьян, составляющих большинство населения России. Особенностью крестьянской промышленности являлось сочетание земледелия с промыслами, в том числе отхожими. Кустарные промыслы давали возможность заработка и соответствующие налоги в государственную казну.

Опыт систематического изучения крестьянских промыслов относится к началу 50-х годов XIX столетия. Министерство государственных имуществ поручило особым комиссиям по возможности собрать точные сведения о крестьянских промыслах и о кустарной промышленности. Результаты по одиннадцати губерниям были опубликованы в «Материалах для статистики России». По инициативе Военного министерства, в течение нескольких лет издавались «Материалы для географии и статистики Российской империи». В 1871 г. Центральный статистический комитет стал собирать сведения о кустарных промыслах, обратившись к содействию Губернских статистических комитетов, в результате чего появился ряд монографий по отдельным губерниям во «Временнике Российской Империи». Наконец, по ходатайству в 1870 г. I Всероссийского съезда «фабрикантов, заводчиков и лиц, интересующихся отечественной промышленностью», была создана Комиссия по исследованию кустарной промышленности, куда вошли представители от министерства финансов, министерства внутренних дел, министерства государственных имуществ, а также обществ: Географического, Вольного экономического, Московского общества сельского хозяйства, Русского технического общества, Общества содействия русской промышленности и торговли. Проделанная комиссией работа, результаты которой были опубликованы в 16 томах «Трудов Комиссии по изучению кустарной промышленности России» (1879–1886), осталась незавершенной. Тем не менее, было получено немало сведений по вопросам общего характера, определения места кустарных промыслов, их экономической природы, путей развития, частных оценок ремесленного производства. В исследовательской, художественно-образовательной и художественно-социальной проблематике сегодняшнего дня эти сведения могут быть очень полезны.

В XIX в. промыслы по изготовлению изделий из дерева имеют разные уровни ремесленной организации: от присущих натуральному хозяйству до развитых, подчиняющихся товарным отношениям. Последние приводят к большему разделению труда, ужесточению конкуренции между частными предпринимателями, а также к развитию отношений между государством и частными торговцами: скупщиками, крупными промышленниками, местными предпринимателями. В 80-е годы во многих городах по инициативе земств и «комитетов для развития сельского хозяйства» открываются склады кустарных изделий, которые были призваны регулировать отношения между производителем и потребителем. Организации выставок, издание альбомов, помощь в нахождении источников сбыта продукции дали великолепные результаты. Новые условия и приемы творчества, быстрота и техничность исполнения способствовали значительному развитию народного искусства.

Результатами стали выдающиеся произведения народного искусства XIX в. Так на одной из международных выставок серебряной медалью был отмечен резной деревянный дом, выполненный владимирскими плотниками.

10. Национальные особенности декоративно-прикладного искусства в России

Национальный характер российского искусства отвечает философской категории «особенное и общее». Общее характеризуется идейной связью прошедших эпох, особенное – разнообразием национальных и этнических тематик.

Русское декоративно-прикладное искусство. Духовная сила русского искусства отразилась в чертах величавости, которые проявляются как доминирующие особенности в архитектуре, ансамбле костюма, предметном мире, изобразительном искусстве (см. цв. ил. 8, *б*). Это обусловлено тем, что для него всегда были актуальны ценности и традиции общественной жизни. Не мудрствования и самость, не самокопание и личные настроения, а вселенская духовная мощь, державность, раздолье великой реки жизни, где личность художника не исчезает, а ее пророческое значение многократно умножается. Преломление индивидуального сознания через призму соборности обогащало духовный опыт народа и художника.

Особенностью русского искусства является его генетическая связь с источниками культуры древних славян и особенностями этнических контактов. Семантические корни ранних художественных форм общеславянских источников, хранят три группы славянского мира. К восточной принадлежат русские, украинцы, белорусы. Западную составляют поляки, чехи, словаки, лужичане. Южная представлена болгарами, сербами, хорватами, словенцами, македонцами, боснийцами. Славянский мир выделился из общего комплекса балто-германо-славянских связей, которые происходят из индоевропейской расовой ветви человечества.

Единой теории, рассматривающей особенности развития изображений в славянском искусстве, не существует. Из работ, раскрывающих общую картину изобразительной истории в русском искусстве, выделяются труды В. М. Василенко, Г. К. Вагнера. Определенные сведения можно почерпнуть из работ З. А. Абрамовой, Б. А. Рыбакова, А. Равдоникаса, В. С. Городцова, Л. А. Динцес, В. Я. Пропп, И. М. Денисовой, дающих представление о некоторых взаимосвязях системы изображений с особенностями их семантики и функционирования на различных этапах истории человечества, что закономерно приводит к вопросу об эволюции

изобразительной системы.

Началом образных отражений, предшествующих изобразительному искусству, принято считать период палеолита. В изобразительной системе матриархата не существует развитых сюжетных конструкций, и комплекс данного периода может определяться исходя из крупных символических понятий прародительницы. Мифы, повествующие о строении мира, относят к этапу неолита, обладают структурностью пространства по вертикали и горизонтали: рождение земли из яйца, создание ее с помощью птицы-демиурга. С данными композициями контаминируют тотемные изображения – еще один круг символов, который не только был самодостаточным, но и лег в основу поздних композиций, а возможно, предшествовал кругу объектов, возникающих при развитых отношениях собственности (вотивные бляхи, атрибутика костюма, украшения конской упряжи). Импульс христианства, способствовал своеобразию русско-византийских изображений, которые в народном искусстве получили удивительно красивую интерпретацию. В системе средневековых отношений в России в условиях развития товарного обмена формировалась сначала метафорическая, а затем и сюжетная, жанровая основа декора, которая объединяла конфессиональные и светские вкусы и предпочтения в народной среде XVIII–XIX вв. и в среде высшего сословия. Лубок – народное жанровое произведение родился как заказ на сюжетно-повествовательные потребности на стыке с профессиональным изобразительным искусством и отразил стремление к жанровому художественному мышлению.

В широком смысле сюжетная основа изобразительности в русском искусстве имеет связь с былинной повествовательностью. Эпос вспахивает почву сюжетного сознания, в которое крупными зернами падают и прорастают христианские предания. Лубок стал своеобразной формой управления поведением в народной жизни. Не только морализация, но и неадаптивность народного сознания, юмор его по отношению к нарушениям норм общественной морали, едкость общего настроя к фискальным проявлениям усердного чиновничества являются тонкой реакцией, представленной в лубочных картинках.

Архаические материальные источники на территории России ученые выделяют на основе фатьяновско-балановского комплекса. Его считают общим для славяно-балтогерманского единства, распространенного на территории от Рейна до Волги. В Европе источники по славянским материалам разнообразны и охватывают широкие хронологические рамки. Сложная конструктивно-технологическая основа жилищ и

производственных помещений выделена в сравнительно позднем круге памятников. Примером служат устойчивые приемы строительства в г. Бискупине в Польше около 700 г. до н. э.: стоечно-балочная конструкция, разнообразные приемы возведения стен и одно-, двух-, четырехскатных крыш (по В. Л. Глазычеву).

Период киевской домонгольской Руси представлен высокими образцами архитектуры русских городов. Многочисленные памятники в новгородских раскопах свидетельствуют о развитых приемах возведения домов и производственных сооружений, высокой технике прикладных искусств и ремесел X—XIII вв. н. э. Инструментарий русских зодчих, выделенный археологами, сложился достаточно давно и имел большое влияние на народы, живущие с русскими чересполосно.

Из письменных свидетельств о жизни русских в Среднем Поволжье убедительными выглядят дневники Ибн-Фадлана – секретаря посольства Багдадского Халифа Джафара аль-Муктадира. В 921–922 гг. он совершил путешествие к царю волжских Булгар Алмушу и составил подробный отчет о своем путешествии. В отчете имеются сведения о том, что в булгарское время на территории современной Татарии «русские имели крепкие просторные жилища». Основой суждений о заселении этого края русскими являются методы археологии, этимологии, филологии. В связи с распространением русской культуры в Приуралье археологами высказывается точка зрения о двух потоках: стихийном с XII–XIII вв. и целенаправленном в XVI–XVII вв. (Л. Д. Макаров). В конце XIV в. Пермь Вычегодская вошла в состав Русского государства. Между 1401 и 1409 гг. на территории современного Чердынского района Пермской области был построен первый в Верхнем Прикамье русский укрепленный городок – Анфалов.

В центральных архивах хранится немало документов о появлении большого числа русских в Поволжско-Приуральском регионе после 1552 г. Со второй половины XVI в. в Приуралье начинают распространяться монастыри, что привело к возникновение Вятской и Великопермской епархий, ставшими духовными доминантами на окраинах России этого времени. На территорию Удмуртии русские перемещаются позднее, что связано со строительством заводов в XVIII столетии. С этого времени отмечают интенсивное развитие промышленной, гражданской архитектуры.

В меньшей степени русский компонент представлен в Башкирии. Но и здесь опосредованное влияние русских через татар и, в ряде случаев непосредственное воздействие русской

культуры при строительстве крепостей (засечных черт), срубных поселений весьма ощутимо.

Исследователи отмечают, что освоение территорий южной степной зоны в XV–XIX вв. представляет собой двухсторонний процесс, включающий заселение с образованием укреплений, казачьих поселений на Дону, Тереке, Ставрополье, Кубани в системе граничных линий и под их прикрытием и постоянное продвижение с севера на юг в XV – начале XIX в. Для этого использовались ключевые районы и опорные места с точки зрения стратегии овладения территорией. Граничные линии во многом определили места основания городов и сельских поселений, коммуникационные пути, в основном, в широтном направлении. Важнейшей коммуникацией, связавшей север и юг, стал Главный Почтовый тракт «Санкт-Петербург – Тифлис», а основными формами территориально-пространственной организации казачьих сельских поселений становятся станицы в Донском и Терском войсках, курени в Кубанском и Черноморском войсках (с 1840-х годов – станицы), и повсеместно – хутора и зимовники (Г. В. Есаулов). Широкое распространение русских в связи с заселением Сибири, Забайкалья, Дальнего Востока обусловило единство российской культуры.

Встречные технологические потоки способствовали выработке рациональных конструктивных решений и уклада местной жизни, о чем говорят множественность строительных вариантов домов, богатейший арсенал их декоративной отделки. Разнообразие способов крепления углов, наращивания бревен, «волевое» обращение с материалом соседствуют с продуманным естественно-природным его освоением, например, в опорных столбах конструкций «курьи лапы», развилок деревьев.

Нельзя не отметить искусство освоения ландшафта, имеющее ярко выраженную пространственную образность и пластичность. Это не только множество зелени и непременные деревья при усадьбе (часто обычные лесные), где идея Дерева жизни как важный космический символ выражает духовную культурную норму, но и удивительная согласованность с рельефом местности. Сельскохозяйственный и ремесленный характер труда, этническая целостность, сознание людей определяли и характер поселения. Доминирующими образными символами-центрами в дохристианское время являлись священные рощи и капища, после принятия христианства – церковь, храм, часовня. В некоторых урочищах таким центром был святой ключ или место явления чудотворных икон. Кладбище тоже было одним из символов духовной связи поколений. Его дихотомической пространственной противоположностью являлись места

проведения праздников.

В причудливом сочетании крестьянской и городской манеры резчиков, как эстетическом отпечатке вкусов селян и горожан: крестьян, ремесленников, мещан, простого люда, купцов, промышленников, градоначальников и их сегодняшних наследников, отпечатались образы архаического и современного искусства. Своеобразной вершиной зодчества на рубеже XIX—XX вв. стали постройки в русском стиле, и близком к нему модерна (см. цв. ил. 9, *в*). Профессиональная проектная основа, как правило, тесно связана с творчеством народных мастеров. Декор изделий из дерева, получивший своеобразную интерпретацию в каменном строительстве, выражен в строгой манере классицизма. Русское каменное «узорочье» в известной мере проявляются в эклектике XIX в.

Народная архитектура очень изобретательна по отношению к климатическим условиям: монументальны жилые сельские северорусские комплексы – это дом-двор; южнее – дом-ограда (дом с отполком), дом-открытый двор; далее – однорядная связь, двурядная связь, г-образный и п-образный дома, разбросанная усадьба.

Разнообразие композиционной планировки народной городской архитектуры показывает спектр стилевых различий, которые, возникнув в разных архитектурно-художественных концепциях, сблизились и составили образ городского дома. Наполненное особой поэтикой, причудливой плоскоорнаментальной, прорезной и накладной пластикой, контрастирующими эффектами декора и стен, городское зодчество удивляет оригинальностью украшений, мастерством художника-творца.

Пластическая выразительность, свободный, незамкнутый характер построек, скульптурность внешнего вида домов, оригинальность отражают свойства стиля, венчающее проективно-образное сознание народных зодчих.

Интерес к искусству других народов, приятие достижений разных наций означают открытость русского художника, его способность адаптироваться к любой национальной или географической среде, служат обогащению его собственной сущности. Поэтому фарфоровая пластика гарднеровского завода не походила на саксонскую фарфоровую скульптурку. Древнерусскую иконопись, имеющую много общего с византийской, никогда не спутаешь с болгарской, а иностранные архитекторы, приглашенные для работы в России, попадали под влияние ее культуры и архитектуры и не только преображали русские города, но и сами духовно преображались.

В XIX – начале XX в. в русском искусстве наличествуют разные уровни ремесел: от присущих натуральному хозяйству до развитых, подчиняющихся товарным отношениям ремесленных мастерских, артелей, корпораций. Кустарное ремесло, как естественный и неотъемлемый навык в семье, являлось неотъемлемой частью домашнего хозяйства. Умение создавать плетеные, резные, текстильные изделия, для крестьянского населения было повседневной необходимостью. Так, плетеная обувь (лапоточки) при постоянной носке выдерживали всего несколько дней, корзина из цельного куска бересты изготовлялась в лесу в течение четверти часа, и жизнь ее была короткой – до растопки печи. Творчество строилось с учетом пластичности и скульптурности формы, независимо от того выполнялось ли изделие архангельскими поморами, вологжанами, карелами, волжанами, жителями станиц юга России, Приуралья, «семейскими» Забайкалья. Эта естественная почва творчества лежит в основе многих явлений профессиональной культуры.

Среди разнообразия русских ремесел следует отметить те, которые распространились наиболее широко и стали доминантами мирового искусства. К ним можно отнести столярное ремесло как основу деревянного зодчества: строительства храмов и традиционного жилища; производственных «машин» – мельниц ветряных и водяных; мебели; орудий труда и др. Широкое распространение получил красильный промысел, расцветивший пространство интерьеров архитектуры на огромной территории страны. Эпическая вершина крашения – художественная роспись. Искусство иконописи, лаковой миниатюры, росписи по дереву, металлу, ткани, изготовление лубочных картинок – все составляет живую основу декоративной живописи, которая в определенных пунктах становилась профессиональной по форме и содержанию. «Ученое искусство», в свою очередь, передавало народному собственные находки. Большое влияние на народное искусство в росписи, иконописи, декорировании ткани и др. оказало Строгановское училище, которому в 2005 г. исполнилось 180 лет. Существенно повлияло на народное искусство Академия художеств.

Русская керамика, в которой доминирует производства по изготовлению посуды и игрушек, показывает удивительно тонкие и выразительные силуэты, скульптурное прочтение масс, почти монументальное выражение духовных чувствований и представлений народа. Их естественное продолжение мы находим в майолике, монументальной скульптуре, искусстве фарфора. Русский текстиль настолько хорош, настолько разнообразен, и на

сегодняшний день является одним из ярчайших художественных явлений. Традиция русского текстильного производства стала преобразующим фактором ремесленных традиций у других народов – например, по устройству ткацкого стана у финно-угорских и тюркских народов. Подобное происходило и с распространением русского жилища и русской печи в холодных зонах России. Там, где природа более благосклонна к человеку, например, в степной и лесостепной зоне, форма русской печи не отрицала каминные формы очага, характерные, например, для башкир. Это рождало переходные формы печей. И сегодня можно встретить печи, выполненные как подовая конструкция, совмещенная с каминным устройством. Высокие образцы художественного литья, искусства ковки металла тоже составляют единый пластический ряд, в котором иногда трудно отделить деревенского кузнеца от городского, мастера чеканщика или литейщика от профессионального декоратора или скульптора.

Декоративно-прикладное искусство, как сплав сельских и городских традиций олицетворяло преемственность культурного процесса, что означало духовное родство людей, живущих подчас на расстоянии тысяч километров. И в той мере, в какой для народа сохраняется смысловая и образная общность форм художественного языка, сохраняется и воспроизводится и его сознание и он сам. Символическая основа народного искусства, единство семантического ряда позволяют сохранить высокую художественную ноту, и быть благодатной почвой для иконописи, храмовой и гражданской архитектуры, живописи, графики, скульптуры. «Без народного искусства профессиональное будет в лучшем случае безлико, в худшем – ничтожно», писал В. В. Стасов.

Декоративные особенности в прикладном искусстве финно-угорских народов – хантов, манси, венгров, удмуртов, коми, марийцев, мордвы, финнов Прибалтики и Карелии – проявляется в высокой орнаментальной культуре, обусловленный геометрическим характером мотивов декора, берущим начало в текстильной орнаментике и декоре других: кожи, меха, кости. Здесь обнаруживается стремление к слегка вытянутой форме изделий и тонкому пластическому завершению мотива. Активное выделение геометрического центра или оси отсутствует, налицо орнаментальная детализация, определенная графическая уплощенность элементов декора в прялках, нагрудных украшениях, раскраске фронтонов домов, вотивных бляхах пермского звериного стиля (рис. 19) и др. Еще одной отличительной чертой является отсутствие сюжетных изображений. Сюжетика, там где она есть, явление позднее и

относится скорее к XX столетию. Может быть, венгерское и финское искусство стоит несколько особняком, ввиду восприятия европейских черт, контакта с народами германского и балтского происхождения.

В характере финно-угорских художественных традиций отразились мировоззренческие черты нескольких эпох и народов. В науке есть точка зрения, что в VII–III тыс. до н. э. финно-угорские коллективы в составе уральской сублапоноидной расы, произошедшей от соединения двух расовых ветвей, монгольской и индоевропейской, перемещались из среднего и нижнего течения Оби на запад. В начале II тыс. до н. э. они были распространены на больших территориях в Восточной Европе и контактировали в ряде случаев с фатьяновско-балановскими племенами. Археологи считают, что волосовская культура отражает эти контакты.

Рис. 19. Вотивная бляха пермского звериного стиля. Финноугры Прикамья

Определение финно-угорской традиции осуществляется в основном по языковому признаку. В хозяйственном смысле наибольшее значение здесь имели объекты охоты и рыболовства, поэтому наиболее актуальны изображения, связанные, с глиняными и кремниевыми скульптурками птиц, рыб, животных. В древнем археохудожественном пантеоне иногда встречаются и антропоморфные скульптурки, например, в марийских источниках. Их считают следствием контакта с народами протославянского происхождения, так называемых фатьяно-балановских племен.

Большое значение для финно-угорской традиции имели представления палеоазиатских народов (алтайцев, эвенков, индийцев) – дуалистические мифы о сотворении земли птицей-демиургом. С мифологией тибетских народов ученые связывают устойчивые религиозные представлениями о том, что душа покойника поднимается в космос с помощью лестницы (шопшар) или превращается в птицу. Некоторые черты культурных традиций волосовских племен III–II тыс. до н. э. в известной мере предваряют компоненты мировоззрения, отразившиеся в финно-угорской традиционной культуре. Это связано с сильным влиянием скотоводов – предков славян, балтов, германцев. Основным объектом охоты становится лось, из водоплавающих птиц – утка. В фольклоре исследователи предполагают появление мифов о боге-лосе или боге-олене вадыше, боге-демиурге утке, культ которых в дальнейшем укрепляется от Камы до Прибалтики.

Живым символом мироздания, воспринятым в эпоху металла, служит священное Древо, благодаря которому происходит установление связи между человеком и богами: в местах свершения обрядов жертвоприношения – в березовых и еловых рощах; в местах захоронений, на улицах деревень и сел, в усадьбах. В период I тыс. до н. э. финно-угорские народы многое восприняли от мировоззрения скифо-сарматских племен. Во II тыс., с распространением пашенного земледелия охотничий быт постепенно преобразуется сельскохозяйственный. Вместе с технологиями производства происходит и преобразование материальной среды.

Искусно владея технологическими приемами обработки волокна, дерева, кожи, кости, металла, керамики или других материалов, мастера достигли цельности, графической выразительности и тщательности декоративного обрамления. Подробности орнаментальной детализации и искусное владение цветовыми отношениями показывает специфически «текстильное»

мышление в финно-угорской традиции, которое сдержанностью, приглушенностью и некоторой холодностью колорита отличает природную чистоту и сознание жителей леса. Благодаря элементам технологии, владению природными свойствами материалов, в финно-угорской традиции органично сочетаются умения создать изысканные фактуры и в других объектах, например, в оформлении дома. Геометрическая орнаментальность, заостренность карнизов и коньковых наверший создают прихотливый силуэт дома, отвечают стилевым признакам народного искусства.

Декоративная система коми-зырянского искусства особо проявляется в одежде: сарафанном комплексе, головных уборах. Они отличаются емкостью и лапидарностью художественной формы. Наличие изысканных мотивов вышивок на концах полотенец, обязанных происхождением своим пусам (родовым знакам), показывает определенный этнический мотив прикладного искусства, где стилистическое своеобразие художественной формы складывается из древних тем декора и пластики. Здесь тонкая графическая геометрия, свойственная финно-угорскому искусству, в знаковом выражении напоминает более ранние – иранские истоки изобразительной традиции. Все вместе хорошо согласуется с оформлением коми дома во всех элементах композиции. Выразительно напряжены охлупень, курицы, потоки на крыше дома. Сдержанно сочетаются фактуры стен и оконных проемов. Монументальна лестница из цельного бревна, ведущая в подполье. Дом в коми традиции напоминает русские северные постройки, но в их структуре отчетливо заметен первоисточник – односкатный срубный модуль, который исследователи относят к типу охотничьего коми хозяйства.

В ряде случаев графическая основа декора сочетается с растительной орнаментикой, характерной более для тюркского или славянского искусств. Это просматривается там, где некогда существовали контакты финно-угорских народов с тюркскими, например, с булгарами и русскими. О характере поэтического восприятия образа дома может служить выражение, в котором исследователи марийского искусства улавливают связь украшения дома с текстилем и иными источниками. Так в марийском языке нет понятия наличник, есть «оконные украшения», «серьги». Украшения наличников и ворот определяются термином вышитый (вышитые ворота, вышитые окна). Резной орнамент в виде шнура, вышивание в виде косой сережки аналогичны с украшениями на витых браслетах, гривнах, подвесках, изобразительная основа которых встречается на старинных керамических сосудах, литых и чеканных изделиях,

известных по археологическим материалам. Дома современных марийцев, южных удмуртов бывают раскрашены, что, может быть, объясняется традициями крашения у русских и соседей татар, где устойчива цветовая орнаментации дома. Ажурная резьба архитектурных объектов Царево-кокшайска (старое название Йошкар-Олы), в которых декоративное оформление выступает элементом нюансировки художественной формы, часто доминирует в образе дома и напоминает стилистический источник – текстильное искусство. Можно говорить о развитом арсенале технологических приемов, которые используют марийские плотники, показывая возможности материала в его конструктивно-пластическом звучании, в легком, изящном, почти невесомом «текстильном» парении ажурной прорезной домовой резьбы.

Ханты-Мансийский декор стремится к крупной контрастной пластике орнаментальных мотивов. Связано это прежде всего с материалами, из которых изготавливается изделие, и техникой: аппликацией тканью, меховой и кожаной, сукном, обработкой рыбьей кожи (см. цв. ил 15, *г*), сухожильной нитью, подшейным волосом оленя. В известной мере сказалось и общение с лесными ненцами, селькупами. Информативность декора у хантов значительно выше, нежели у других финно-угорских народов. Их знаковая сущность – своего рода язык визуальных образов, который должен быть различим в характере полиэтничной среды. Поэтика художественной формы, средства художественного выражения, традиции композиционных приемов в одежде, обуви обусловлены связью человека и природы. Социоприродный синтез выражается рациональным использованием количества потребляемых материалов. Для угорского населения характерны точность функционального расчета, экспрессивная графичность и цветоконтрастность элементов. Аппликативно решенные объемы мешочков из кожи животных и рыбьей кожи отделены от затягивающего шнурка недекорированной полоской (см. цв. ил. 15, *в*). В рациональности и экспрессивности заметно стремление обско-угорских народов к лаконичной осмысленности формы жилища, средств передвижения, одежды, предметов быта.

Профессиональное творчество художников Удмуртской, Коми, Марийской, Мордовской Республик, Ханты-Мансийского и Коми Пермяцкого автономных округов подпитывается традициями народного искусства. Однако есть одна существенная особенность, которая объясняет характер их творчества – это общая подготовка, в основе которой лежит реалистический метод русской художественной школы. XX столетие проходит под знаком распространения академических норм искусства через

обучение талантливой молодежи в художественных вузах крупных городов, имеющих глубокие традиции обучения. В результате в автономных республиках формируются собственные традиции реалистической школы. Корневые основы творчества проявляются, прежде всего, в связях человека и природы, в их гуманистическом подтексте, в воздействии профессионального искусства на народное и наоборот.

Традиции декоративного искусства тюркских народов. Исторически тюркское искусство восходит к истокам кочевой, полукочевой, оседлой жизни. К XX в. происходит нивелирование различий между ними, но все же некоторые черты культуры остаются – хорошо просматриваются не только древние кочевые (степные) и полукочевые черты, но также элементы, восходящие к традициям жизни в горных и предгорных районах Кавказа. Так, с конца I тыс. н. э. в Татарстане существуют остатки каменной архитектуры, в которой усматривают закавказско-византийскую традицию строительства, проявляющуюся в виде двойных забутованных стен без перевязи. Вместе со строительной культурой кочевых народов, принявших оседлый образ жизни, каркасно-глинобитными домами и саманными постройками, каркасным типом дома, с плетневыми и обмазанными глиной стенами возникает новое искусство домостроения. Объединяющим технологическим и образным элементом материальной формы в XVI–XIX вв. явилось русское зодчество, которое вмещает в себя широкий диапазон художественных решений, распространившихся (вместе с переселенцами и мастерами) в технике строительства военных укреплений, возведения так называемых засечных черт, производственных сооружений, церквей, крестьянских домов и закрепления русских терминов в татарском, чувашском, башкирском языках. Например, русское «бревно» по-татарски звучит «буренэ», по-башкирски «пырня».

Сегодня доминантой культуры тюркских народов является магометанское вероисповедание и мир художественного пространства, символизирующий божественную природу бытия в декоре, предметах мусульманского обряда, архитектуре (см. цв. ил. 6).

Народы, наследующие тюркскую культуру, определяются по языковому принципу. Тюркские языки входят в алтайскую семью языков, разделенную на западно- и восточно-хунскую. Западная включает булгарскую группу (булгарский, хазарский, чувашский языки), огузскую группу (огузский, туркменский, гагаузский и др. языки), кыпчакскую (кумыкский, карачаево-балкарский, татарский, башкирский, ногайский, казахский и др. языки),

карлукскую группу (узбекский, уйгурский и др.).

Большое значение в поле российской культуры имеет искусство трех тюркских народов: казанских татар, чувашей и башкир. Сложен характер взаимодействия народов в различные периоды истории. Например, в основу чувашской культуры легло главным образом не принявшее ислам (и отпавшее от него) преимущественно христианизированное сельское земледельческое население. Его основу ученые видят в хунно-суварах (суваз) и родственных им барсилах. Небольшие группы, сохранили языческие верования и ряд специфических черт, например, архаичные формы духов-покровителей в местах захоронения. На сложение чувашской культуры оказали значительное влияние племена ананьинско-пьяноборской археологической культуры (предки древних удмуртов, мари и коми), жившие на левобережье Волги. Повлияли также племена городецкой и позднегородецкой культур – предки древних мордвы, черемисов (древние мари) и буртасы. Предполагают влияние племен именьковской культуры в Ульяновской области, в составе которых были переселившиеся в III–V вв. со среднего Днепра славяне на правобережье р. Волги. Кроме того, существенно воздействие угорских (прамадьярских) племен, проникших в IV–V вв. из южных районов Западной Сибири в Средневолжско-Приуральский регион.

Развитая мифологическая основа воззрений, характерная для ранней истории тюркских народов, характеризует устойчивый общественный строй, родоплеменные отношения, сложную хозяйственную структуру жизни, а также более раннюю по сравнению с финно-угорскими народами антропоцентричность сознания. Тюркский образный пантеон имел очень рано яркие импульсы сюжетной декоративной системы в многообразии индоевропейской и монгольской традиций, нарушенных установлением запрета на изображение человека в исламе.

О символике декоративной системы свидетельствуют несколько источников. Изображения двойной спирали, символы животного мира, технологические структуры наконечников копий, декор обрамления ручек мечей дают представление о дотюркском, местном искусстве. Исследователи отмечают контаминацию семантики желудя, цветка лотоса, лотосовидных пальметт. Кустик – как своеобразная замена Мирового древа – графически разработан до мотива цветочного букета в разнообразных текстильных композициях. Популярны астрагалы барана, когтей и зубов волка, собаки, лисы. Амулетами и талисманами служили отдельные подвески в виде миниатюрных ножей и гребней. Торевтика, ювелирное искусство показывают

высокие образцы художественного ремесла, в которых наряду с солярной символикой, изображениями Древа жизни и растительными мотивами присутствуют стилизованные личины в виде образов львов, конских головок и мотивов ползущих змей, доставшихся в наследство от Древнего Ирана и Азербайджана. Мощной страницей декоративной символики, уводящей к истокам горноалтайцев (материалы Пазырыкских курганов) являются золотые и серебряные бляхи, медные или бронзовые знамена с изображениями фантастических драконов. Выразительна височная подвеска, олицетворяющая миф о рождении земли с помощью утки, общим смыслом связывающая тюркскую, финноугорскую и славянскую модели творения мира. Другие мотивы птиц, нередко фантастические, двуглавые, исследователи связывают с искусством древних сарматов и угротюрков.

Диапазон композиционного мышления в гуннском искусстве, оставившем в наследство художественные памятники, достаточно разнообразен. Сочетание динамических черт ряда сюжетных изображений с уравновешенным статичным решением предметов материального круга создает впечатление подвижности художественного сознания гуннов. Это и композиция сцены гуннской охоты со стремительно несущимися персонажами, и монументальные формы бронзового котла с ясным членением рельефа, охватывающего верхнюю часть тулова и четырьмя вертикальными полосами, спускающимися до рюмкообразного статичного основания. Вместе с ранними дуалистическими представлениями булгар возникает художественно-образное их осмысление: симметричное расположение богов Тенгри и Куар в кресале. Эпичный «архитектонический» характер ансамбля женского костюма, гармония ювелирных украшений, менее изысканные, но пластически цельные глиняные кувшины – все отличает множественность стилей раннетюркского искусства как стройного явления в Средневековье. Особенность его усматривают в эпичности, высокой технологичности, отражении идеи сакрального макрокосма. Образцы искусства отвечали эстетическим потребностям населения. Земледельческая культура дала символы ромба и его многочисленные интерпретации. Изобразительные ритмы этого символа отличаются в искусстве чувашей особой структурообразующей основой, где два соседних элемента декора строятся на цветовом (тоновом) контрасте соседних элементов, чем достигается особая графическая выразительность. Образно близка ромбу солярная символика. Контраст частей – характерная черта искусства тюркских народов. Если в марийском искусстве, воспринявшем некоторые черты

тюркской традиции, этот принцип лишь намечен, то в татарском и особенно чувашском он звучит в полную силу. Выражением этого являются контрастообразующие закономерности декора и формы: фактуры, цвет, пластика.

Характер народных традиций в искусстве тюркутов связан не только с хозяйственными формами, но и с религиозным содержанием мусульманства. Запрет на изображение человека способствовал развитию высоких традиций орнаментального искусства в текстиле, архитектуре, изделиях из кожи и др. Распространенным видом декоративного искусства является шамаиль: орнаментальная композиция, выполненная в различных техниках, содержащая изречение из Корана на арабском языке.

В XVIII–XIX вв. широкое распространение получили текстильные изделия: тамбурная вышивка, узорное ткачество, безворсовое ковроделие; ювелирные вещи; кожаная обувь; керамика; архитектурная резьба по дереву; камню. Широко известно творчество дагестанских мастеров, непревзойденных в изготовлении изделий из металла: украшений оружия, посуды; балхар, искусных умельцев-гончаров; других народов Северного Кавказа. Орнаментальная специфика обусловлена растительными композициями, на появление которых повлияли различные факторы. Основной цветочный растительный мотив есть аналог модели мироздания, сходного по значению с Древом мира. Степной кустик – растительный образ мира в искусстве тюрков – одно из древних изображений его найдено в Пазарыкском кургане (I тыс. до н. э.). Богиня на троне в декоре войлочного ковра держит нечто похожее на кустик. Для ранних изображений исследователи отмечают оголенность ветвей, схожесть с цветочными изображениями тюльпана (по Ф. К. Валееву). Есть мнение, что на мотив букета повлияли персидские глазеты XVI–XVIII вв. Для татарского народного искусства характерно стремление к разнообразию ритмов – линеарных и цветовых, мягкости, композиционной округлости, иногда концентричности поля изображения. Заметны декоративные эффекты фона, как полноправного композиционного элемента. Декор на войлочной башкирской обуви сарык XIX в. содержит аркообразную композицию мирового пространства и мотивы, относящиеся к скотоводческому (мотив рогов) и земледельческому (ромб и сетка) хозяйствованию. Можно различить совмещение вертикального и горизонтального пространств. Для башкирского народного искусства характерны контраст фактур, нейтральное состояние фона, равновесие, симметрия, целостность изображения композиции. Фигуры вписываются друг в друга. Как и в татарском искусстве, у башкир наблюдаются замкнутость

форм мотивов, их контурность.

К архитектурной культуре булгар домонгольского времени казанские археологи относят более полутора тысяч памятников (остатков городов и сел) на территории Волжской Булгарии. Деревянная архитектура добулгарского и раннебулгарского периода представляла собой наземные сооружения и полуземлянки, о чем судят по найденному плотницкому инструменту – топор, тесло, скобель, пробоины для нагелей, скобы, гвозди, и др. (Ф. Ш. Хузин). В период монгольского нашествия традиции строительства мало изучены, так как многие булгарские города были разрушены. Достоверен материал более поздний. Многие из деревень и сел казанских татар и татар-мишарей возникли в XV–XVI вв. и сохраняются до наших дней. Расположение и планировка усадьбы в деревнях своеобразны. У казанских татар жилой дом обычно ставился несколько в глубине усадьбы, внутри сада и отделялся от улицы глухим забором. Усадебные постройки размещались изолированно друг от друга.

Внутреннее убранство жилища татар, чувашей, башкир, и др. наполнено текстилем. Занавесы делят жилое пространство пополам – на мужскую и женскую половины. Занавески-подзоры растянуты в ширину передней стены над окнами и вдоль матицы. На перегородках, не доходивших до потолка, перекидывались молитвенные декоративные коврики. Рядом с ними можно видеть декоративные полотенца. Иногда они украшают простенки между окнами. Безворсовые и войлочные ковры и дорожки половики (палас, келем) расстилались на секе в глубине жилого пространства иногда и на полу. На них разбрасывались небольшие плоские подушки и тюфячки для сиденья. На сундуки, реже специальные стулья складывалась свернутая на день постель с покрывалом. На столике возле стены можно видеть узорную скатерть, салфетки, покрывала для посуды. Особой художественной значимостью наделена печь, носящая название «русская».

Пантеистическими представлениями о природе можно объяснить многообразие текстиля и нетканых изделий, согласующихся с собой функционально, но олицетворяющих многообразие природного начала и многомерность образа мира. Войлок, как традиционный для скотоводов материал, присутствием своим и животным происхождением маркирует землю, от которой он некогда защищал пространство дома. Две доминанты утилитарная – секе, с размещенным на ней убранством, и сакральная – намазлык олицетворяют доконфессиональное и конфессиональное мировоззрение.

Общее и частное в искусстве тюркутов России содержит

интересный материал, свидетельствующий, о том, что в сложении художественных форм произведений участвовали народы, несущие восточные и азиатские традиции. Отыскать характерные особенности в искусстве XIX – начале XX в. несложно. Это растительная орнаментика в оформлении; цветовая насыщенность, четкая симметрия в конструкции декора; выделение центра или оси композиции. Закономерности симметрии отражены в фасадном оформлении в архитектуре. Декор элементов украшения хорошо продуман – расположенный в плоскости ворот он наделен особой визуальной концентрированностью. Растительная орнаментика, подчиняясь архитектонике дома, делает его торжественным и праздничным.

Восприятие светских традиций зодчества усилило характерную для татарского искусства представительность и декоративность. Жилище купеческой, церковной элиты приближено к городскому типу. Оно наделяется чертами стилей, в которых большое значение приобретает манера классицизма. Особую страницу архитектурного зодчества составляют деревянные мечети.

Чувашское искусство дома несколько сдержаннее, менее цветонасыщено, нежели в татарском, технологически более ясно, орнаментальные структуры никогда не превалируют в общем впечатлении от объекта. Примеры чувашских домов показывают лапидарность и конструктивную цельность, которая на волжском просторе органично воплотилась в существующие образцы, соединяя в себе древние черты декора и функциональную логику современного архитектурного объекта. Некоторые дома напоминают варианты вятского дома-ограды. Примеры декоративного обрамления несут в чувашском искусстве отпечаток среднеазиатской орнаментики. Специфическое сочетание скульптурности изделий и архитектоничности с графической орнаментальной детализацией отличают пластичность резьбы по дереву, сдержанность и благородство чувашского искусства. Жилой комплекс чувашей представляет собой преимущественно п-образную планировку, характерную для финноугров. Для южных чувашей характерно сочетание посадского фасада и сельского п-образного крестьянского подворья.

Таким образом, национальные традиции декоративно-прикладного искусства обусловлены факторами истории культуры российских народов и наряду с формами живого искусства (хантов, манси, ненцев, калмыков, бурятов и других национальностей) создают особый колорит художественной среды. Общая тенденция декоративно-прикладного искусства в

XX столетии связана с разветвленной системой образования в России. Одна из первых художественных школ в провинции была открыта в Арзамасе. В конце XIX в. открыто Казанское художественное училище. Сегодня художественная и художественно-педагогическая подготовка осуществляется во многих училищах, вузах, университетах и институтах страны. В Казани, Красноярске, Саратове действуют филиалы Академии художеств как центры профессиональной подготовки в области живописи.

11. Типология декоративно-прикладного искусства

Типические формы декоративно-прикладного искусства представлены в истории искусств в причинно-следственных связях и, вместе с тем, отличаются по мировоззрению, функциям, социальной роли. Определение художественных традиций понятиями: народная, конфессиональная, светская, авангардная позволяет отметить присущие им черты и увидеть не только их преемственность, но и обособленность.

Декоративно-прикладное искусство в народной художественной культуре. Народная художественная культура и искусство – это тип организации жизни и деятельности людей, на основе связи мировоззрения и материальной среды сельского и городского населения, традиционных форм хозяйствования, их календарной обусловленностью, способов передачи духовного опыта: представлений о мире, обрядов, ритуалов, защитных функций, реализуемых в культуре и декоративно-прикладном искусстве. Как цельное явление подверглось активному воздействию в период развития производственных и общественных взаимоотношений культуры в 20-30-е годы XX в.

Формой общественного сознания, отвечающей данному типу культуры, является народное искусство, выражающее в художественном виде образы коллективного мифологического мышления, всеобъемлющие природные связи в духовном и технологическом опыте быта. Оно определено идеей тождественности сознания и природы, переживаниями мира, функциональным и технологическим содержанием материальной природы и способов ее преобразования, целесообразностью межэтнических взаимоотношений и особенностями разрешения противоречий во взаимодействии встречных потоков культур.

Основной морфемой народного искусства является макрокосм в микрокосме, воплощающий всеобъемлющие природные связи и представленный в народном искусстве понятием ансамблевости, в котором вначале довольно сильно, постепенно ослабевая просматривается сакральная основа. Углубление знаний о мире способствует эволюции народного искусства как вида творчества. Другие образные структуры связаны с первичными мифами и пространственными связями.

Содержание народного искусства обусловлено познанием законов целесообразности, порядка, структуры, ритма по уровням символического, мифологического, метафорического, сюжетного

содержания идей космо- и антропоцентризма. Композиционные закономерности декора в народном искусстве сохраняют отпечатки сакральных представлений: анимистических (эпохи матриархата), языческих (эпохи патриархата). Появление больших религий и образование государства на рубеже I–II тыс. н. э. не могли не повлиять на народное искусство. Розетка или ось симметрии становятся средствами композиционного порядка, служат акцентуации понятия формы в подаче объемов поверхности, пластического образа вещи и ее функции, что заставляет ее создателей изделий соразмерять взаимоотношение формообразующих и декорообразующих технологий. Эволюция графических средств сохраняет значение первоэлемента декора, кистевой проводки и связанной с ними пятном, линией, цветовой напряженностью, ком позиционной упорядоченностью. В этот период существенно меняются воззренческие познавательные целеполагания, постепенно придавшие народному искусству фольклорный вид. Особенности композиционного строя характеризуются понятиями орнаментальность, декоративность, функциональность. Что же представляет собой народное искусство как форма творчества? М. А. Некрасова определяла его как «мир целостности», охарактеризовав ее тремя родовыми признаками.

Одна часть познавательной способности народного искусства обращена к познанию общих законов жизни как сути миропорядка. Вторая – преодолевает космогоническую цель и обращается непосредственно к человеку.

Так процесс познания изменяется вместе с развитием общественных отношений, народов и культур. Более ста народов, проживающих в России, отличаются неповторимостью форм художественного мышления, которое в сумме отражений, сформированных в различных географических средах, подготавливает и моделирует современный тип художника, творчество которого базируется на традициях искусства прошлых веков.

В конце II тыс. н. э. народное искусство ориентировалось уже на решение проблем экономических, эстетических, культурологических. Это нашло применение при создании художественной промышленности в советское время и обеспечение ее научными программами обучения и профессионального образования.

Тем не менее современное функционирование типа народной художественной культуры и искусства происходит по иным законам, нежели прежде. Прошлое воспроизведение мировоззрения крестьянского и городского населения ныне ушло

на периферию и сохранилась лишь в регионах, где еще бытует традиционный уклад жизни (например, оленеводство, охота, рыболовство).

Долгое время народное искусство не рассматривалось как тип художественного профессионального творчества. Сегодня это преодолено, поскольку наукой в народном искусстве выделен сложный генезис культуры, что нашло глубокое его отражение в ряде научных дисциплин (искусствоведение: ДПИ, дизайн; этнография; история; архитектурная наука – ее этнонаправление). Это *первый* профессиональный комплекс, обеспечивающий дальнейшее использование народного искусства. Глубина научных выводов позволяет охарактеризовать специфику образного отражения мира в народном искусстве как уникальную.

Вторым комплексом профессионального свойства выступают академические программы художественной подготовки в вузах – в рисунке, живописи, декоративно-прикладном искусстве. В результате художники, специализирующиеся в области народного художественного творчества, создали по сути новый, более сложный вид функционирования искусства с привязкой его к символической поэтике образов народного искусства, с одной стороны, а с другой – обозначив и новый характер действия – который подпадает под понятие этнофутуризма, или шире – инсталляции на основе типических артефактов народного творчества. Их типическая основа представлена совокупностью технологий и приемов в соотнесенности с мифопоэтикой и традиционным мировоззрением.

Третий комплекс профессионального вида обусловлен сложением организационной системы в рамках Министерств культуры республик и областей, обеспечивающих функционирование и передачу художественного опыта, которая располагает специфическими для искусства выставочными и концертными формами. Эта область еще не обеспечена структурой материальных условий музеев и выставочных залов, но опыт создания этнотеатров (в г. Ханты-Мансийске и др.), шире – фольклорных театральных и музыкальных творческих коллективов с их привязкой к паркам архитектуры, к программам филармоний в разных регионах России, свидетельствует о постепенном развитии сферы материального обеспечения.

Конфессиональная художественная традиция. С появлением религии существенно меняются воззренческие познавательные целеполагания, четче становятся конфессиональные представления, формируются новые художественные традиции.

Определяющим же мировоззренческим комплексом

становятся конфессиональные представления, и соответствующая им новая художественная традиция.

Христианизация славян в Европе произошла в IX в. Русь приняла крещение в 988 г. Первые упоминания о том, что славяне примут христианство связывают с именем апостола Андрея Первозванного, приходившего в «русскую землю» и поставившего крест на месте будущего Киева. О контактах славян с ветхозаветными проповедниками известно из «Жития Херсонисских мучеников», где говорится о посылке из Иерусалима в царствование Диоклетиана (243–313/316) епископа Ефрема в Скифию.

Художественный конфессиональный контекст вытекает из христианского мировоззрения и Нового Завета. Основой искусства становится сложная историко-мифологическая канва. Евангелие излагает историю человечества с момента Рождества Спасителя, ставшего точкой отсчета новой эры. Согласно Евангелию Христос принес себя в жертву ради спасения людей, что радикально меняет смысл самой жертвы, в то время как предыдущая попытка искупления, описанная в Ветхом Завете, была связана с Всемирным потопом и уничтожением греховного человеческого Рода, кроме праведного Ноя, его семьи и порученных его попечению тварей. В личности Иисуса Христа соединилась божественная и человеческая природа. Так Творец примиряется с людьми, которые происходят от согрешивших Адама и Евы, и изводит из ада ветхозаветную пару в царство света. Каковы художественные импульсы, выразившие суть нового мировоззрения?

Прежде всего, необходимо отметить, что образ мироздания теперь тесно связан с ролью и местом в нем человека. Человек теперь является частью церкви – общности людей, составляющих тело Христово. В этом значении верующие образуют живое присутствие Христа в Мире – «живого Бога». Символами единения их и Спасителя здесь, на земле, являются Крещение и Евхаристия (Таинство причастия вином и хлебом). Существуют еще пять таинств, очищающих мирское: покаяние (тайна исповеди), венчание (бракосочетание), миропомазание, соборование (совершается над больными) и священство (рукоположение – наделение церковнослужителей правом совершать религиозные обряды). Главная особенность христианской общины быть церковью закреплена в разработке сюжетных исторических тем. Жанровая канва учения, детально раскрывает историю рождения Христа, события последних трех лет его жизни, связанные с чудесами как доказательством его божественного происхождения, распятия и воскресения. Распространение учения Христа вели 12

его апостолов, с которыми он общался в течение 40 дней, после его распятия – до момента его Вознесения. На 10-й день после Вознесения на апостолов сошел Святой Дух в виде огненных языков, после чего они стали проповедовать на разных языках. Из всех апостолов только Иоанн Богослов дожил до старости, умер в заточении на одном из греческих островов. Остальные приняли страдания и смерть во имя Христа и новой веры.

Возникает порядок персонифицированного троичного воплощения (Бога-Отца, Сына и Святого Духа), объемлющего духовную сущность жизни. Данному порядку можно дать название метаморфема. Она отменяет все предыдущие модели творения мира. Пространство мыслится в дуалистической противоположности Рая и Ада. Структура мироздания имеет две модели комарно-плоскостную и геоцентрическую, которые часто можно встретить в искусстве. Красота соотносится с понятием божественного, преобразующего бытие и сознания. Художественная форма теперь наполнена таким содержанием, которое ни образно, ни технологически не были прежде актуальными для народного искусства.

Пределы линеарного в иконописи и орнаментальном оформлении предметной среды кажутся беспредельными. Линия обрела значение вдохновляющего, поющего начала. Поражает тональное богатство декоративно-изобразительного искусства. Лессировки и корпусное письмо, надматериальное звучание цвета и его символическое прочтение как бы лишают предмет физических свойств в их обыденном значении. В организации внутреннего пространства царствует золото, обрамляющее иконостас, пышный декор царских врат, разделяющей священное таинство алтаря и обращенного к нему человека.

Искусство лицевого, гладьевого и золотного шитья (см. цв. ил. 4, *в*), технологии вприкреп, формы аналоя, покровца, ниспадающие ризы – облачение церковнослужителей – монументально, изящно, пропорционально сгармонировано, выражает обрядовый, воззренческий смысл. Формируется круг понятий и образов, относящихся к духовному почитанию Творца, что делает Храм телом Христовым, молитву – духовным стихом, икону – живым образом Святой Троицы, Христа, Богоматери, апостолов, ангелов, святых. В результате пресуществляется целый комплекс изобразительного и декоративно-прикладного искусства, развернутый в формах архитектуры, в торжественном декоре храмовых атрибутов – всего, что радикальным образом меняет художественное содержание предметно-пространственной среды (см. цв. ил. 5). Божественное присутствие утверждается теперь не в сокрытых от глаза молельных рощах и капищах, а в

доминантных точках пространства храмовой архитектуры.

Общими свойствами мировоззрения и жизни, отразившимися в конфессиональной художественной традиции, становятся смирение и телесная аскеза. В связи с тем, что община составляет теперь «живого Бога», радикально меняются взаимоотношения людей – «возлюби врагов своих». В этом можно видеть главный завет Бога человеку – сохранение жизни. Преобладание духа над телом в православной традиции способствовало высочайшему взлету сознания крещенного славянского мира. Обретение истины и красоты с помощью веры, крещения, покаяния, причащения, божественного откровения, благодати на столетия определяют жизнь российского народа. Однако приоритет духовного над субдуховным, религиозного над государственным, соборного над индивидуальным рождался непросто. Жесткая линия на отторжение пантеистических понятий была обусловлена тем, что церковь понималась властью как один из способов управления, централизации, строительства государства. Реформы XVI–XVII вв., особенно упразднения Петром I патриаршества в XVIII в., способствовали тому, что церковью стал управлять Синод, фактически подотчетный государству орган. Таким образом, собирание нации, духовное возрастание народного сознания, характеризовалось высоким художественным содержанием древнерусского искусства. Многие из произведений являются вершинами мирового искусства.

Важной особенностью религиозной жизни стала вера в Аллаха у мусульманских народов России, а с расширением границ российского государства на восток, – вера народов, поклоняющихся Будде.

Конфессиональная традиция веры мусульман возникла в VII столетии в среде коренных жителей Аравии. Мировоззренческие корни единобожия там преследовали объединительные цели арабского мира. Слово ислам означает покоряться, Аллах – это единый Бог. Правовой и нравственный кодексы, регулирующие жизнь – шариат переводится как проторенная тропа, по которой ходят верблюды. Важнейшие правила жизни мусульман заключены в пяти столпах Ислама: азан – покорение единому Богу и упоминание о Мухаммеде как о пророке его; салат – обязательная молитва, которая читается 5 раз в день; саум – пост во время рамадана; закат – подаяние; хадж – паломничество в Мекку к кубу Каабы. Первое тюркское феодальное образование на территории будущего российского государства возникло на основе булгарской части Хазарского каганата, пришедшей в Поволжье в VII в. и принявшей ислам вместе с арабской письменностью в 922 г. В состав России оно вошло в период

царствования Ивана Грозного.

Конфессиональная традиция ислама имеет ряд особенностей художественного выражения. Они заключены в высокой орнаментальной культуре и каллиграфии как украшении слова Божьего. Техники изготовления материальных объектов (резьба, ткачество, выделка войлоков и кож, украшения металла) стали пластической основой новой художественной культуры. Архитектурный контекст формы новых представлений о мире – устремленные в небо минареты. Они далеко видимы в пространстве. Предполагают, что прообразами минаретов могли служить пальмы, на которые опирались перекрытия. Купол мечети являл собой духовный символ пространства. С минаретов муэдзин читает молитву, слышимую на расстоянии.

Графическое изображение в молитвенных ковриках садджаду (татар. намазлык), служит воспроизведению в рисунке чистого места – двора мечети, за которым просматриваются купол и минарет. Михраб – ниша в стене мечети для моления, ориентированная на Мекку – представляется своеобразной моделью мироздания. Украшенная орнаментальной резьбой, инкрустацией, росписью она служит возвышению чувств молящегося.

Отражением духовного возвышения является изразцовое искусство. Изразец покрывает внутренние и внешние поверхности мечетей и мавзолеев. Это искусство по преимуществу орнаментальное, иногда и жанровое. Характер орнамента может иметь геометрический или криволинейный вид. Цветовая палитра достаточно широка. Соответственно характеру рисунка и цвета подбираются и майоликовые пластины (цв. ил. 6, *в*). На изразцовой пластине времен Османской империи изображен план мечети в Мекке, во дворе которой высится куб Каабы. Специфика образных традиций в искусстве ислама связана с местными особенностями. Так большая мечеть в Кордобе в Испании, построенная в 785 г., имеет большое количество колонн, на которые опираются двойные арки. Под сводами много пространства и воздуха. Дворец Тадж-Махал в Индии – мавзолей султана Шах-Джахана и его жены – построен в 1630–1652 гг., имеет 5 куполов, высокое подкупольное пространство. Прообразом мечетей в Турции стала константинопольская София, к которой позже мусульмане пристроили минареты, и этот тип исламских храмов стал активно воспроизводиться. Примером тому – Голубая мечеть в Стамбуле, которая не имеет внутренних столбов, а вес центрального купола распределяется через боковые купола на стены. В результате внутреннее пространство значительно расширяется. Голубой цвет изразцов визуально еще

более его расширяет и вместе с росписью придает интерьеру торжественность. В целом сдержанные атрибуты религиозного обряда в мусульманской религии (одежда, обувь, головные уборы), выражая скромность человека по отношению к вере, контрастируют со всем, что имеет отношение к понятию единого Бога Аллаха, образ которого раскрывается в великолепных формах орнаментальной и архитектурной культуры.

Расширение пределов Российской империи в XVII–XVIII столетиях привели к вхождению в состав государства народов, поклоняющихся Будде. Конфессиональная религия буддизм иногда характеризуется как философская система потому, что она выражается понятием целого. По преданию, последние слова, сказанные Буддой, основателем учения о единстве сущего, были такие: «Все, что состоит из частей, подвержено гибели. Стремитесь к совершенству». Цель человека – не растворение в реальности (реальность конечна) и не соединение с божеством (божество тоже конечно): подлинная цель – нирвана, означающая угасание пламени желаний и привязанностей.

Преодоление предшествовавших буддизму ведийских религий произошло в VI–V вв. до н. э. Соблюдая строгий пост и упражняясь в задержке дыхания, Будда провел шесть лет в окружении пяти нищенствующих монахов. В результате ему открылись четыре истины: первая – жизнь как дуккха – неудовлетворенность и страдание; вторая – причина дуккхы танху – желание и привязанность; третья – то, что желание и привязанность можно прекратить; четвертая – то, что это можно сделать, преобразуя неправильное в правильное. Сутью иконографических поисков в искусстве становятся символы буддизма: колесо дхармы (закона), Яма и колесо жизни, ступы Будды, изображение бодхисатв (тех, кто достиг просветления), и душ препровождаемых ими в рай. Иконографическая основа буддизма представлена в искусстве и другими изображениями и символами. Среди них лотосовый трон, сокровищница желаний, символ победы над Маррой (касание правой руки Будды матери-земли), аура просветления, дерево просветления, Будда с учениками, отпечатки ног Будды, небесные жители и др. Достаточно подробно разработан образ Будды в связи с жанровыми, сюжетными мотивами, повествующими о произошедших с ним событиях.

Космология буддизма также имеет детально разработанную сюжетную форму. Это колесо жизни. Его вращает Яма – владыка смерти. Он держит внешнюю полосу круга, где помещены изображения, символизирующие 12 ступеней кармы или цепи причинности, от которой необходимо избавиться посредством

нирваны. Внутри обода круг разделен на шесть секторов – шесть уровней существования, в которых можно возродиться. Каждый уровень характеризуется символикой цвета Будды (белый, желтый, синий, индиговый, красный, зеленый) и содержит сюжеты, символизирующие господствующие страсти, которые нужно преодолеть. Внутри колеса, в самом центре, три главных порока (свинья – алчность, змея – ненависть, петух – неведение). Художественное воплощение идей Буддизма содержит много черт, относящихся к местам, где исповедается буддизм. Великолепная книжная миниатюра, удивительно тонкая каллиграфия, разнообразие ступ Будды, храмовых образов дацанов составляют огромный пласт художественной культуры Востока.

Иудаизм – монотеистическая религия с культом Бога Яхве. Религия возникла в Палестине в I тыс. до н. э.

Первые три слова еврейской библии Танах – в начале сотворил Бог – кодируют модель мироздания в ее причинном появлении. Слово Танах образовано от начальных букв: Тора (руководство и наставление), Невиим (пророки), Ктувим (писание). Основа иудаизма – откровения Бога, данное в Торе. Тора означает исходящее от Бога знание, и первые пять книг Ветхого Завета. Главный закон – 10 заповедей, которые получил пророк Моисей начертанными на скрижалях – двух камнях, которые хранятся в ковчеге Завета, установленном у восточной стены храма. Первым храмом, данным иудеям через Моисея, была разборная скиния – палатка из тканей и каркаса: в правой части палатки стоял стол с 12 хлебами, а в левой – светильник с семью лампадами. За хлебами и светильником повешена завеса, отделяющая часть святая святых, за которой стоял ковчег Завета. Перед завесой находился алтарь, на котором курился фимиам. Снаружи перед палаткой устанавливался жертвенник для сжигания жертв и умывальница. Покрывала и завесу следовало делать из красивого цветного шелка. Первосвященником скинии Бог назначил Аарона (брата Моисея). Знаком служения Богу стала богато украшенная одежда священников. Первый каменный храм, в котором получили удвоение пропорции скинии, с отделкой интерьера ливанским деревом (кедром) и золотом, построенный царем Соломоном в XI в. до н. э. и дважды разрушенный (вавилонянами в 586 г. до н. э. и римлянами в 70 г. н. э.), до нас не дошел. Функциональная структура скинии, значительно упростилась в архитектуре синагоги (от греч. *synagogue* – собрание), еврейского храма. Синагога является местом богослужения, учебным центром, центром общественной жизни. В синагоге отсутствует преграда между пространством молящихся и

заветным ковчегом. В архитектуре отражены местные архитектурные традиции, напоминающие романские или готические сооружения.

Символами иудаизма, широко используемыми в искусстве, являются менора, звезда Давида, принятая за центральный символ иудаизма в XIV столетии, шофар – труба из бараньего рога, вечный свет – символ присутствия Бога, курительница благовоний – как символ молитвы, преломленный хлеб, надписи на иврите, содержащие молитвы и важнейшие изречения (например, «скажи своему сыну…»), вино и др. Тщательно разработанная символика объясняется в Каббале – мистическом учении иудаизма.

Сутью художественных поисков в иудаизме является идея сопричастие человека в божественном процессе. Между непостижимым Богом и миром людей располагаются божественные атрибуты, которые участвовали в сотворении мира и его преобразовании. Такие знаковые формы, как дерево, концентрические круги, многосвечник используются в ритуале и молитвах, с помощью которых человек может участвовать в божественном процессе. Это закреплено, например, в семантических определениях Древа сефирот в виде семиствольного подсвечника, имеющего строгую иерархию.

Художественные эффекты часто связаны непосредственно со смысловыми значениями иудаизма. Так, сосуд для благовоний размещен на столпе равновесия, композиционные условия которого тонко обыграны с помощью изогнутых и упругих на вид частей конструкции. В целом своеобразие конфессионального художественного выражения в иудаизме обусловлено гармонией входящих в него частей; в материальной структуре оно выражало целостность и многомерность мироздания.

Функционирование религиозных конфессий в XX столетии осуществлялось как духовное подвижничество. «Распятая» в первые десятилетия советской власти церковь, потеряв огромное количество ценностей художественной культуры, медленно восстанавливает духовные святыни. Цель атеизма заключалась не столько в формировании научного мировоззрения, сколько в разрушении «христова тела». Идеологические принципы его внедрялись вплоть до начала 90-х годов XX столетия.

Одним из способов сохранения конфессиональной художественной традиции стало изучение археологией и историей искусств предметов культа, иконописи и архитектуры. Сегодня обустраиваются монастыри, воссоздаются разрушенные храмы, возводятся новые церкви, мечети, дацаны, синагоги, в

местах явления икон – часовни. Иконописные промыслы, в советское время производившие шедевры – Мстера, Палех, Холуй, возвращаются к иконописному творчеству. Создание рукотворных произведений ведет не только к эстетизации предметно-пространственной среды: путь познания и преображения мира не становится менее актуальным.

В то же время в религиозном сознании произошли серьезные изменения. Религия терпима по отношению к науке. В науке по отношению к религии значительно уменьшились прежние антагонистические оттенки, сближаются позиции двух этих форм общественного сознания.

Светская художественная традиция. Нельзя сказать, что светская художественная традиция появляется внезапно. Длительное время она была тесно слита с конфессиональной, но в определенные периоды от нее отмежевывается, чему способствует быстрое развитие материальной и технологической среды, инженерной деятельности, научных достижений, в исследовании физической основы мира, выявление объективных закономерностей.

Внутренние предпосылки такого противопоставления в России намечались задолго до XVIII в., но с Петра I это приняло осязаемые формы, чему способствовали ростки западной цивилизации, прививаемые на российской почве. Берущая свое начало в культуре греческого Средиземноморья, эта традиция породила новый смысл искусства, переместив его содержание с проблемы устроения мира на человека и природную среду. В изобразительном контексте это проявилось в рисовании тела, психологическом изображении человека, а в иконописном в большей реалистичности ликов и фигур. Скульптурный или живописный портрет героя, полотно на жанровую тему, тщательная организация жилого или общественного архитектурного пространства, тождество функций потребностям – все было подчинено целям изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Нет однозначности в том, что научное сознание отрицало идею божественной природы или правоту религиозного воззрения на миропорядок, его влияние на общественное переустройство, но неотвратимо революционность происходящих изменений сказывалась на становлении в России XX в. светской художественной, а затем и авангардной традиций.

Светская художественная культура представляется одной из форм научного мировоззрения, где доминирующее место стало принадлежать человеку. Образовательная традиция связана с формированием художественного опыта на основе изучения

реалистических свойств предметов и явлений и трансформации их в декоративные. Творческие категории обусловлены господством новых идей, крупных событий, профессиональных интересов. Вместе с тем их в специфической форме наследуют традиции древнерусского искусства. Молитва и духовный стих, церковное песнопение и духовная музыка, икона и храмовая архитектура влияют на поэзию, литературу, музыку, хоровое и изобразительное искусство, архитектурные сооружения.

Авангардная художественная традиция. Искусство XX в. – это богатейший клад образов, реализованного художественного опыта под углом зрения его новой социальной роли. Можно ли считать художественную традицию последнего столетия особой формой, и каковы тогда типические признаки ее? Очевидно, что современное искусство не отказалось от прежних традиций с их символическим и метафорическим кодом, созерцательностью, благолепием конфессиональных образов, иллюстративностью, сюжетно-исторической повествовательностью, жанровой спецификой художественного прочтения реалий. Для характеристики нового искусства, стремящегося к принципиальному обновлению художественной практики, используют понятие авангардизма. По мнению А. Иконникова авангардизм противопоставлялся всему старому: «…в той не знающей нюансов картине мира, которая характерна для утопического мышления» (АиГ). Новое искусство в первые два десятилетия советского времени стало основным стилеобразующим компонентом в архитектуре, полиграфии, промышленном декоративно-прикладном производстве, в изобразительном искусстве. В какой степени новое искусство удовлетворяет интересы социальных групп и участвует в формировании общественной и государственной идеологии? В плане формальных закономерностей предметный мир обрел формы конструктивизма и функционализма, технологические свойства дизайна, журнальной и газетной графики, агитационного фарфора, неких самостоятельных объектов и др. Свойства формы становятся активным инструментом в прикладных видах искусства: текстильном, промышленном, графическом, архитектурном.

Но прикладных функций авангарда еще недостаточно, чтобы рассматривать его как изобразительную систему. Чтобы быть признанным новым языком, авангард, по сути, должен быть признан метасистемой, служащей описанию других систем. Подобно языку, имеющему собственную дисциплинарную основу, служащей для описания других систем: религиозной, научной, художественной и т. д., смысл авангардной формы состоит в

конструктивном абстрагировании структуры образа от его материальной сущности. Язык полиграфии, рекламы, художественного конструирования в промышленности, архитектурного конструирования и многого другого являются самостоятельными художественными системами, которая обеспечивается языком формализованных структур.

Основной проблемой авангардных устремлений стала подмена новых средств художественной деятельности областью субъективного конструирования смысловых социокультурных функций нового общества. Отвечая задачам опромышливания жизни с ее эстетикой, рожденной тиражированием изображений, вещей, процессов, понятий и т. д. авангардизм неудачно попытался отделить законы формирования структуры художественной формы и сделать их части самостоятельными художественными объектами, которые должны сформировать сознание нового человека. Право художника на замещение реалистической традиции «новыми» художественными ценностями определили лейтмотивы искусства 20-х – начала 30-х годов XX в.

Вслед за этим возникает проблема художественного образа в декоративно-прикладном искусстве, поскольку новый художественный процесс рождает формы, нарушающие сложившийся паритет функций искусства и понятий о них, а именно: искусство авангарда не только отрывается от прежней художественной культуры – оно занято воспроизведением своей собственной функции. Особенность ситуации в том, что авангард не создает жанровых концепций, он – своего рода тень общественной мысли, пульсирующей на границе реального и возможного. В гигантской петле исторической спирали искусство и его чувственный эквивалент – красота, возникнув из необходимости упорядочения жизни в форме сакральной полисемии и мифологии, высвечиваются законами символического смысла, но уже на основе *художественной самоинтерпретации*. В результате оно встает перед вопросом научной ретроспекции своих методов и опираясь на обширный (этнографический, исторический, археологический) материал, возвращается к художественным средствам познания окружающего мира.

И все же почему до настоящего времени авангард является предметом острых дискуссий? Ответ достаточно прост: потому, что он образуют своеобразную ось в художественной культуре XX столетия и оказывает влияние на все сферы жизнедеятельности общества. И сегодня это непреложный факт. Признание же художественной формы как инструмента познания позволяет

значительно расширить понимание о пределах искусства, о его специфических проявлениях в современной культуре, о способности человека к объективному отражению законов природы с помощью понятий красоты и истины, что никоим образом не противоречит гносеологическим установкам науки, религиозным знаниям о духовном первоисточнике. Концепции авангарда по сути пытаются внести ясность в новые принципы связи искусства и общества на этапе от живого созерцания к абстрактному мышлению, но переход от этого этапа к практике предполагает и иное понимание цели самой практики.

Часть II
Этапы развития и технологии декоративно-прикладного искусства

1. Художественная обработка дерева

2. Роспись по дереву. Лаки. Роспись по металлу

3. Керамика – основные понятия и технологии

4. Этапы развития искусства керамики

5. Художественное стекло

6. Технология и история художественной обработки металла

7. Ткачество в декоративно-прикладном искусстве

8. Художественный текстиль: плетение, вязание, вышивка, роспись ткани

9. Искусство нетканых материалов

10. Резьба по кости и камню. Камень в ювелирном искусстве

1. Художественная обработка дерева

Художественно-эстетические свойства дерева как одного из наиболее почитаемых и любимых материалов обусловлены не только глубокой по времени осознанностью конструктивно-пластических возможностей этого материала, но и его одухотворенностью. Отношение к дереву как духовному явлению, полного мифологических значений (макрокосма, жизни, смерти, познания и др.), сохранилось и ныне. Дерево выражает важные для человека понятия и настроения: дуб олицетворяет человеческую крепость, осина противостоит темным силам, ива – символ душевного откровения и страдания. На улицах и в палисадниках сельских и городских усадеб во многих регионах России растут деревья, не приносящие плодов, но украшающие ландшафт: сосна, лиственница, тополь, береза, кедр и др. Художественный синтез в народном зодчестве, предметах быта, орудиях труда, средствах транспорта, воинском снаряжении, в ряде случаев одежде и др. мог возникнуть только из сочетания практического и духовного смыслов.

Технологические свойства древесины являются условиями, благодаря которым разные породы деревьев используют в тех или иных случаях. Не только ствол идет на изготовление изделий. Прялки-копанцы, выбранные из корневой части, популярны в силу прочности, особой выразительности сочленения стояка и донца. Ствол-корень используют и для поднебников ткацкого стана. При подборе материала имеют в виду физико-механические свойства и весь комплекс характеристик древесины. Так, береза прочнее сосны и ели, но неустойчивость к влаге не позволяет широко применять ее в домостроительстве. По особому красивы материалы из капа и капокорня, нежной бересты, мягкого лыка, жесткой щепы, податливого луба.

Структура дерева. Декоративные свойства дерева (фактура, текстура, цвет) являются важными условиями визуальной эстетики. Для работы необходимо знать внутреннюю структуру дерева. Наибольший объем дерева называют *древесиной*, и состоит она из ядра и заболони. У дуба, сосны, ясеня, некоторых других пород они просматриваются четко и, как правило, ядро темнее, заболонь светлее. У некоторых пород эти структуры не четки, и потому определены безъядровыми. Древесина имеет сильно или слабо выраженные годичные кольца. На поперечном спиле могут быть видны радиальные лучи: светлые, блестящие линии, выходящие из центра, очень красивые. Слой камбия, благодаря которому происходит образование новых клеток и утолщение

ствола на одно кольцо в год, расположен между древесиной и корой. Далее располагается луб, служащий каналом для сокодвижения. Он легко трансформируется, практически готов к использованию, популярен при изготовлении емкостей – от небольших коробочек, до внушительных коробов и сундуков. За лубом следует пробковый слой, защищающий дерево от внешних факторов воздействия. Луб и пробковый слой составляют кору дерева.

Текстурой называется естественный рисунок древесины на поверхности разреза; *фактурой* – воспринимаемые на ощупь эффекты поверхности. Текстура и фактура могут выявляться в зависимости от направления распила (разреза): поперечный формирует торцовую плоскость и радиальную текстуру рисунка; тангенальный расположен вдоль ствола, но не через сердцевину; радиальный выполняется по оси ствола. Одним из факторов художественной обработки дерева является умение использовать естественность волокон в структуре, закомелистость, ройку, наросты (наплывы, капы), сучки, свилеватость, косослой, крень, двойную сердцевину, внутреннюю заболонь, ложное ядро и другие.

Для изготовления предметов быта наиболее популярна липа. Она имеет древесину белого цвета, легка, высушенная не растрескивается и хорошо режется. Береза также обладает древесиной белого цвета, иногда с легкими оттенками. Прочная структура позволяет использовать ее для изготовления мебели и паркетных полов. Богата по текстуре и прочна карельская береза. Ее древесину часто используют при изготовлении мебели. Ольха краснеет на воздухе. Это хрупкий материал, боящийся сырости, но мягкий, легко поддается обработке. Осина обладает желтовато-белым цветом, а в зависимости от влажности почвы, на которых она произрастает, может иметь холодный зеленоватый оттенок. Это материал легкий, в сухом состоянии несколько тверже липы. Хорошо переносит перепады сырости, а на солнце принимает серебристые оттенки. Дуб имеет красивую продольную текстуру с поперечными темными черточками. Его окраска от сердцевины к коре темнеет. Легкие оттенки сепии очень красивы. Дуб очень прочен, не прогибается, в его структуре есть вещества, препятствующие гниению. Мореный дуб (топляк), пролежавший на дне рек несколько десятилетий, особо ценится мастерами за красивый темно-коричневый цвет. Он использовался для вставок в резных композициях, для изготовления небольших по размеру предметов обихода. Ясень по текстуре схож с дубом, но несколько светлее. Древесина вязкая и прочная, не растрескивается, при запаривании хорошо гнется.

Структура ореха прочная, коричневато холодного цвета, разнообразна по рисунку. Самшит – твердый и прочный материал, без сколов режется в любом направлении. Древесина желтого цвета с плотной структурой часто используется для получения тонкой резьбы, похожей на гравировку. Сосна, в сыром состоянии ошкуренная на воздухе, имеет яркий золотистый за счет смолы цвет. Высушенная она холодна и благородна. Ель, как и сосна, относится к хвойным породам, но она мягче за счет больших промежутков между годовыми кольцами. Лиственница, также хвойное дерево с более плотной структурой: она гораздо прочнее и долговечнее из-за смолистых годовых колец и минимальных промежутков между ними. С течением времени древесина лиственницы твердеет и плохо поддается обработке. Известны деревянные храмы из лиственницы, построенные более 600 лет назад. Тис, можжевельник, вяз, ива, боярышник и другие породы также используются в декоративно-прикладном искусстве.

Способы обработки дерева и его конструктивные особенности. Волокна дерева образуют цельный массив, в то же время легко отделяются в продольном (радиальном и тангенальном) или поперечном направлениях при распиливании, строгании, долблении, скоблении, зашкуривании, полировке. Подвергнутые тепловой обработке во влажном состоянии (распаривании), волокна могут перекручиваться, сгибаться. Видов соединений дерева не так много. Основными столярными приемами являются соединение в шип, лапчатый шип, в закрой, в накладку. В мебели, в частности при изготовлении дверок, часто используют способ филенчатой конструкции. В этом случае полотно дверцы со всех сторон замкнуто в раму (филенку), имеющую паз на внутренней стороне. Паз филенки защищает структуру двери, в особенности ее торцовую часть, от перепада влажности и соответственно от коробления, изменения размеров. Распаривание очень важная часть технологии деревообработки. Оно широко используется при изготовлении саней, санок, лыж, лодок, а также коромысел, гнутой мебели, плетении из ивовых прутьев и др. Игрушка выполняется из цельного куска дерева, сохраняет особую красоту и первородность древесины. Пластической емкостью и цельностью отличаются долбленые изделия. Лодки поражают эстетикой общего вида и контура. Долбленые чаши, ковши, другая посуда, выполненные с помощью долота, прочны, удобны, не рассыхаются. Их вид тяготеет к красивой округлости формы, естественность цвета древесины служит объединяющим элементом. Конструкция ручек, в которых используются приемы их упрочнения, красива и дополняет

основной объем. Все эти особенности характерны и для изделий прикладного искусства, и для народной архитектуры; они лежат в основе возведения домов, храмов, производственных сооружений. Так, соединение в шип имеет место в мебельных конструкциях, в рамах окон, при строительстве стен. В архитектуре часто применяется техника врубки. Курицы (самцы), удерживающие нижний край крыши и поток, врубаются в горизонтальные слеги. Угол четырехстенного сруба рубится в обло: в обло с остатком, с потайным зубом, вполдерева, в иглу, в обло с двумя шипами и гнездами для них; в лапу, в лапу с остатком, сочетанием в обло и в лапу, шестигранником, ласточкин хвост, врубки (при каркасной системе). Структура соединений полов носит название припазовки, притески, в закрой. Соединения конструкций потолков и кровель называются *подволокой* в косяк и в закрой. Соединения стен могут выполняться городнями, в тарасы, в столбы. При шести или восьмигранном плане деревянных конструкций бревна протесываются «на брус». В зависимости от применяемой конструкции шатровые части носят такие названия, как венчатый или стропильный шатер. В первом случае шатер рубится как и основной объем храма, венцами, во втором – стропильная конструкция покрывается доской.

Соответственно меняется внешний изобразительный облик шатра.

Декоративное оформление изделий из дерева: интарсия, инкрустация, химические способы обработки дерева. Техники и термины резьбы по дереву.

Инта́рсия – получение декора с помощью вставок дерева или других материалов в поверхностном слое изделия. Другое название *маркетри*. Простейший вид его в народном искусстве – вставки мореного дуба в донца прялок. Однако итальянское происхождение термина объясняет его сложную техническую основу, которая использовалась при декорировании мебели, шкатулок, других предметов (рис. 20). Технологически термин «интарсия» схож с термином «инкрустация». Различие определено более широким значением инкрустации как способа использования и декорирования не только дерева, но и других материалов: металла, стекла, кости, ткани, кожи и войлока.

Химические способы обработки дерева необычайно важны, так как с их помощью происходит существенное изменение тональных и цветовых эффектов поверхности. Беление перекисью водорода избавляет от случайных потемнений или выбеливает всю поверхность изделия. Окрашивание дерева производят красками в поверхностном слое так, чтобы при последующей полировке окрашенный слой не разрушился. Красивые оттенки

получают с помощью отваров из коры деревьев, например, дуба. Старое дерево имитируется уксусом, куда помещают на несколько дней куски стальной проволоки. Для тонирования древесины используют акварель, масляные краски. Широкое распространение получили протравы: анилиновые, скипидарные, под старое дерево и др. Их составы различны. Составными частями являются соли, щелочи. Благодаря цветовым эффектам исходное дерево может тонироваться для имитации разных пород деревьев: под дуб, орех, палисандр, красное дерево и т. д. Бронзировка и позолота дерева позволяют создать торжественный образ деревянных иконостасов, дверей, предметов обстановки, прикладных изделий. Вощение дерева выполняется составами на основе воска. После полировки поверхность изделия приобретает красивый глянцевый вид. Такие операции, как матирование, глазировка создают эффекты целостности, однородности массива дерева. Широко распространены технологии полировки дерева на основе использования политур (материалов на основе спирта, скипидара, целлюлозо-эфирных соединений). Один из старых способов, которое иногда применяют и ныне, носит название вапование. Им, как правило, обрабатывают изделия из мягких пород дерева (осины, липы), например, пасхальные яйца. Вначале изделия грунтуют жидкой глиной, после сушки покрывают льняным маслом и обжигают (сушат при высокой температуре). Изделие становится твердым и защищенным от действия влаги. Далее его можно красить, лудить, расписывать, лакировать. Существуют и иные техники обработки поверхности дерева, направленные на защиту от влаги и загнивания, действий кислот, щелочей и др.

Рис. 20. Оформление столешницы в технике маркетри

Техники и термины резьбы по дереву. Система декоративного оформления изделий из дерева весьма разнообразна и изобретательна. Так, понятие глухая резьба противопоставляется понятию резьба прорезная, сквозная. Можно предположить, что возникла она для обозначения декора на воротах дома, возможно из-за глухого звука при ударах киянки (деревянного инструмента в виде молотка) о стамеску. Трехгранно-выемчатая (рис. 21), линейная, плоскорельефная и другие виды резьбы также имеют глухой (не прорезной) вид, и все же термином «глухая» не называются, как и корабельная резьба, которая применялась для декора парусных кораблей. Специфика последней заключена в активном использовании мотивов барокко и ампира. Корабельная резьба по технике резания – рельефная. Она обильно распределена по корме и другим частям судна. Под бушпритом, носовой частью наклонного бруса, выступающей за форштевень судна, выполнялась круглая скульптурная форма берегини. Пришедшие на смену деревянным клиперам в XIX в. паровые средства передвижения не украшались, и артели корабельных резчиков нашли применение своему творчеству в оформлении домов зажиточных заказчиков, например, в поволжских селах. Богатейшие барочные орнаменты на воротах, лобовых досках, фронтонах, карнизах, входных воротах сохранились до середины XX столетия (см. цв. ил. 10, *а*).

Рис. 21. Вариативные возможности трехгранно-выемчатой резьбы по дереву. Учебное задание. УдГУ (г. Ижевск)

Общая классификации техник резьбы следующая: *линейная* (контурная, процарапывание, выжигание), *геометрическая* (трехгранновыемчатая, ногтевидная, скобчатая); *рельефная*: с подрезанным и выбранным фоном (плосковыемчатая и плоскорельефная), барельефная, горельефная; *круглая* (скульптурная); *сквозная* (прорезная), накладная. Эта терминология характеризует особенности технологии выполнения декора на поверхности, степень его глубины, характер общей формы декора. Так *плосковыемчатой* называют резьбу с пониженным (выбранным) фоном. Близка по значению к ней термину *плоскорельефная* резьба, что тоже предполагает

выбранный фон. Термин *плосковыемчатая* резьба, говорит о незначительном углублении в древесину и является по существу дополнением к понятию низкого рельефа.

Линейная резьба выполняются подрезанием с двух сторон предварительно прочерченной или прорисованной прямой линии или контура, в результате чего получается канавка со скошенными стенками. Линейную резьбу, очерчивающую абрис животного, птицы, рыбы, человека называют *контурной*. Наклон подрезания варьируется, что позволяет достичь определенных эффектов светоотражения. Контуры линейной резьбы способствуют мягкости, плавности, обобщенности, целостности образа. Другой способ – использование круглой стамески, например, для выполнения в пряничной доске стебля и ветвей вазона с мотивом Мирового древа.

Значение линеарности в резном декоре разнообразно. Изменение этого приема по глубине резания, наклону режущего инструмента влияет на усиление или ослабление характера геометризации декора, определяет эффекты большей или меньшей его уплощенности. Линия часто выполняет второстепенную роль (контур прямоугольника, в который вписана композиция, разделительные линии, штрихи и т. д.), но тенденция к реалистической фигуративности способствует повышению ее роли как декоративного средства. Более весомо это проявляется в резьбе пряничных досок, где в связи с применением сложных мотивов рыб, птиц, животных и различных фактур возникает необходимость создания контуров и сложных деталей в структуре изображения, при разработке растительных мотивов в декоре конской дуги.

В ярославских прялках-теремах линия узорных украшений показывает почти текстильные свойства резного орнамента, напоминая узор тамбурной вышивки. По сути, это своеобразная вершина линеарного искусства, как и в случае со сценами выезда в городецких донцах. Сюжеты, смело и броско выполненные, построены на контрасте линии с инкрустированными изображениями могучих коней и изящных птиц, монументальность которых подчеркивается их упругими тонкими ножками. Композиции удачно соотносятся с удивительно пластичными внешними разделками по краю донца. «Выезды» барышень в каретах с кучером можно считать непревзойденными шедеврами линеарной техники резания. Именно неформальная пластически неожиданная техника резьбы позволяет мастеру достичь необычных светоэффектов. Разнообразя толщину, характер подреза, сопоставляя упругие овальные и ломаные ритмы, преодолевая геометрическую монотонность, мастера

достигают особого эстетического звучания декора.

Техника линейного узора легко выполнима на берестяных и лубяных изделиях. Линия продавливается или выжигается. Для данного способа характерны такие эстетические эффекты, при которых сохраняются фактура и текстура материала. При этом повышается роль собственно композиционных средств: ритма-метра, контраста-нюанса, обыгрываются фактурно-текстурные возможности, соразмерность отдельных частей и изображения в целом.

Геометрический декор свидетельствует о богатейшем арсенале приемов декорирования поверхности. В общем построении композиции важна активная или пассивная роль общих масс, которые составлены на основе мелкой орнаментальной фактуры геометрических порезок, иногда заполняющих плотно все резное пространство, а иногда выполненных в контрасте с нетронутой поверхностью предмета, что создает особое художественное звучание. Геометризация орнамента позволяет создать визуальные взаимопересечения, подобные ковровому рисунку: взгляд легко охватывает общие контуры декоративного пространства и, в то же время, перемещаясь по векторам декоративного ряда, легко проникает в самую гущу орнаментальной структуры, доходит до фактуры дерева и возвращается обратно. Тайна мастерства резного орнаментального узорочья сокрыта в соотношении крупных и мелких частей композиции. Достижение целостности с помощью определения главных и аккомпанирования им дополнительных элементов, учет протяженности и фигуративности поля, связанного с конструктивными особенностями, заставляют искать общие выразительные приемы, как в центре, так и по краю декорируемого поля.

Трехгранновыемчатая резьба получила свое название из-за технического первоэлемента треугольной формы, который образуется подрезанием вычерченного треугольника со всех сторон. Своеобразная микропирамида, перевернутая вершиной вглубь материала, и является элементом, давшим название технике. Многообразие и выразительность орнаментальных структур, которые получаются в результате, связаны со светотональными эффектами триады граней, по-особому освещенных, что и составляет существо художественных впечатлений.

Трехгранная порезка существует в двух видах, имеющих различный характер светотеневого эффекта. Первый получается рассечением треугольника от центра и одинаковым наклоном резца при подрезании и по форме представляет правильную

треугольную призму. Во второй происходит смещение вершины в точку пересечения двух сторон. При этом две грани практически не видны и отбрасывают резкую тень, тогда как одна с покатым углом наклона намечает своеобразный динамический вектор. Различия в эффектах используется так, что в одном случае декор орнаментально более определен, тогда как второй может рождать новые визуальные графические фигуры, например, зигзаг.

Глубина геометрического узора связана с твердостью дерева, его состоянием, объемом массива. Мастера избегали излишней глубины порезок, что могло привести к техническим просчетам, например, сколам. Важно сохранить впечатление дерева, не дать появиться эффектам других материалов: бумаги, картона, стекла, металла.

Ногтевидная и скобчатая резьба распространена менее широко, нежели трехгранно-выемчатая. Узор выполняется стамесками полукруглого профиля. Чаще эти виды декора встречаются на поверхности крупных объектов народной архитектуры, ткацких станов, но встречаются и в изделиях прикладного характера. В основном такой декоративный узор участвует в образовании орнаментальных контуров, например, розеток. Особенность нанесения резьбы связана с ударом по стамеске. Поэтому расчет силы удара должен учитывать массу и прочность изделия.

Рельефная резьба подразделяется на низкую, собственно рельефную, и высокую (барельефную). Горельеф – уже почти самостоятельная скульптурная форма, но еще не оторвавшаяся от фона, а потому в народном искусстве редка. В XIX в. развитие плоскорельефной резьбы связано со «встречей» профессионального искусства с народной традицией резьбы по дереву. Достаточно сложный процесс стилеобразования связан с поисками «русского стиля» или «русского модерна» в Абрамцеве под Москвой, в Талашкине под Смоленском, и опытом народных мастеров, среди которых выделяется имя Василия Ворноскова. Сложение абрамцево-кудринской резьбы подготовлено творчеством мастеров Дмитриевского уезда: Богородского, Сергиевого Посада, Ахтырки, Хотькова, Кудрина, работой профессиональных художников в Троице-Сергиевом Посаде и Абрамцевском кружке С. И. Мамонтова. В качестве основы этой резьбы выступают не геометрические фигуры, а упругие растительные побеги. Эта традиция, косвенно связанная с орнаментом популярного в русском искусстве барокко, а также с орнаментальной культурой христианства, – явление того же порядка, что и северодвинские или хохломские орнаментальные композиции. Любимые в народном искусстве мотивы

растительного мира восходят к идее Мирового древа или его восточному аналогу – вазону. Получивший разработку в предметах церковного и бытового назначения растительный узор становится стилистической основой нового искусства. Другой стороной изображений являются мотивы зверей, птиц, рыб, входящие иногда в состав композиций.

Выделение фигуративных элементов декора из структуры изделия с понижением фоновой части резьбы называется *резьбой* с подборным (подобранным) фоном, у которой в основном два уровня: поверхностный и заниженный. Углубленный фон, как правило, имеет контрастную по исполнению фактуру (насечки, точки и др.) и выбирается там, где остается незанятое фигурами место.

Резьба без фона выполняется приемами подрезания стамесками контуров фигур. Плотность изображения здесь очень высока, а контраст фигур и контуров достигается разнообразными приемами: заоваливанием линий пересечения или сохранением фактуры резания. Композиционные задачи плоскорельефной техники связаны с необходимостью обобщения изображения, приведения его к удобной для движения руки с резцом форме. Это можно сравнить с кистевой росписью, когда одним движением выполняется стебель или лепесток, детали одежды в границах намеченного масштаба и размера фигур и их составляющих элементов. Так возникает язык стилизации, ритма, метрического повтора; достигается рациональность, взаимозависимость технологической и образной сторон выразительности.

Рельефная резьба характеризуется повышением уровня фигур по отношению к фону. Примером могут служить лобовые доски, широко распространенные в народном искусстве XIX в. Возникающая масса скульптурного тела становится предметом нового пластического языка. Края фигур слегка округливаются. Особое значение в рельефной резьбе имеет выверенность соотношений величин изображений и пустот между ними. Инструментом для выполнения рельефа служит столярный инструмент, с помощью которого производится долбление. Выемка осуществляется стамесками и клюкарзами. Топор также не бывал лишним, так как им подготавливалась лобовая доска, выбиралась часть древесной массы. Для усиления эффектов резьбы мастера иногда применяли раскраску в два, три цвета.

Резьба «круглая» («кругом выпуклая», скульптурная) восходит к далекой древности, когда в качестве пограничных, территориальных знаков ставилась поселенческая скульптура. Игрушка также относится к скульптурной пластике, имевшей

некогда сакральную функцию, в XIX столетии утраченной. К дохристианским скульптурным символам принадлежали надмогильнички, столбцы на кладбищах, сохранявшихся долгое время у старообрядцев и у некрещеной части некоторых народов России. Особый вид динамической скульптуры представляют ветряки – фигуры, у которых вместо рук вставлены вращающиеся под действием ветра лопасти.

Рис. 22. Игрушка Кони. Резьба по дереву. XIX в. Нижегородская обл.

Новый этап развития скульптурной формы и в целом идеи статуарности связан с изготовлением из дерева фигур святых (см. цв. ил. 5, *б*), украсивших интерьеры и экстерьеры храмов, въездных ворот. Такова представительно торжественная фигура «Николы Можайского» XIV в., покровителя г. Можайска, держащего в руках символ города и меч. Фигура располагалась над городскими въездными воротами. Ее появление связывают с ослаблением канонов Русской Церкви в период монгольского нашествия. Несколько театрален в позе и жестах царь Давид с гуслями середины XVIII в. (из собрания Смоленского музея-заповедника). Уникальна коллекция скульптур апостолов и святых из художественной галереи г. Перми, известная под названием пермская деревянная скульптура. И конечно, нельзя пройти мимо резной игрушки, которая обладает простотой и цельностью, имеет сакральное и бытовое значение, поднимается до философского обобщения самых обыденных понятий труда и жизни человека (рис. 22, см. цв. ил. 10, *б*).

Общим для перечисленных видов скульптурных форм является то, что все они существуют как самостоятельные объекты, не несущие утилитарной нагрузки. К другому типу памятников скульптурной пластики принадлежат охлупень (опрокинутый желоб на коньке крыши), курицы (самцы-крючья, удерживающие потоки и нижний край ската кровли), предметы прикладного искусства; уже рассмотренные ранее скобкари и солонки, набилки ткацкого стана и многое другое. Все их формы наделены фактическим скульптурным содержанием, но зависят от конструкции вещи, в которой они воплощены, имеют соответствующую пространственную ориентацию, вид и художественную интерпретацию.

Особую группу скульптурных изделий составляют предметы, в которых пластическая тема связана с символикой графического декора, контурами которого мастер ограничивает пределы массива. Это продиктовано стремлением придать скульптурное выражение изделию графическими символами мироздания. *Во-первых*, это представление о солнцевороте; *во-вторых*, изображение Мирового древа с птицами в ветвях и конями в основании; *в-третьих*, терема; *в-четвертых*, изображение птиц, коней, мифического зверя; *в-пятых*, Праматери с поднятыми вверх руками и т. д.

Звериные мотивы составляют особый род традиции в декоративно-прикладном искусстве и представлены в скифо-сарматском стиле: не только в дереве, но и металле, часто драгоценном, кости. Эти изделия отличает особая динамичность, упругость, асимметричность пластики. В то время как бронзовые изделия пермского стиля имеют большую графичность, симметричность, и в невысоком рельефе литых изделий хранят некоторую холодность образов. Ампир, в котором можно различить египетские традиции формообразования, постоянно использует образы зверей или части их тела в оформлении мебели.

Промежуточное положение между собственно скульптурой и прикладными изделиями занимают такие изделия, как улей в виде медведя, швейка в образе Берегини с поднятыми руками, скворечник в образе мужичка с трубкой. В них достаточно изобретательно встроена прикладная функция, не противоречащая основному образу.

Резьба прорезная связана с появлением с распространением пиленой доски в XIX в. Причиной тому стало производство циркулярных пил, механизмов, что позволило более экономно использовать материалы. Пиленая доска с течением времени заменила бревно во фронтонной части дома, а тесовая крыша

стала знаком достатка в доме. Колотые плахи полов постепенно уступают место пиленой доске. Изменение конструкции стропил и слег ведут к использованию гвоздей при строительстве. Но как компенсация за изменение архитектурного облика, сквозная резьба становится темой, которая объединяет мастеров в их стремлении украсить дом. Сверло, лучковая пила, стамески, резцы стали основными инструментами мастера в этом виде резного творчества. Термин узорочье, который применялся для характеристики древнерусского искусства, получил продолжение: прорезную резьбу сравнивают с текстилем, называя некоторые элементы конструкции полотенцами. Легки и изящны наличники окон, причелины, выполненные в прорезной технике и защищающие торцы бревен и пазы от попадания дождевой влаги. Появляется понятие накладная резьба, где прорезные элементы, полубалясины, ромбы, звездочки и другие мотивы крепятся на доске-основе. Искусство прорезной и накладной резьбы великолепно согласуется с просечным железом, или коваными решетками. В результате возникает единство композиционного оформления, в большинстве случаев стилевое единство.

В XX в. широкое распространение получила токарная игрушка. Примером тому может служить (производимая на фабрике Полховского Майдана и в небольших семейных артелях в Крутце) матрешка, выполненная с помощью электрического токарного станка. Инструментом при этом служили токарные косяки и клюкарзы.

Резное дерево в конфессиональной или светской традиции (резной иконостас, декоративная пластика дворцовых интерьеров, сложная и богато орнаментированная барочная мебель) имеет специфику не только в технологии обработки. Его своеобразие определено общими тенденциями в искусстве, стилевыми особенностями того или иного периода. Массивные, простые и монументальные формы мебели романского периода соответствуют нормам утяжеленной и массивной стены архитектурного сооружения. Эпоха Возрождения вносит благородство, ясность и пластичность образа архитектуры и прикладного искусства. Барокко, рококо, ампир заключают в себе предпочтения, которые выражает правящий строй, тяготеющий к репрезентативности, либеральности, имперским чертам правления. Соответственно этому складывается и визуальная эстетика. В барочных традициях резное дерево упруго, весомо, динамично. Растительные мотивы наполнены энергией движения. Рокайльная форма, наследуя традиции барокко, опирается не на контраст и динамику, а противопоставляет им нюансное звучание резных мотивов – тонко профилированные, подчеркивающие

поверхностность стены и достоинства архитектуры. Ампир, связанный отчасти с ясностью классицистических форм, отличается массивностью и монументальным напряжением конструкции, части которой выполнены в виде тел и частей мифических животных. Модерн обусловлен легкостью и текучестью форм.

Таким образом, проблема выразительности и художественной целостности вещи – это взаимоотношение идеи и технологии, конструкции и материала. Построенная на доминировании отдельных фигуративных тем, имеющих сакральное, оберего-благопожеланное значение, композиция через усиление целого или частного, технологического или конструктивного строится как завершенная, ясная целостная пластическая форма во многом благодаря технологическому искусству.

Искусство обработки дерева как результат технологического прогресса в XIX в. проходит под знаком формирования промышленных способов создания предметных форм мебели. Одним из самых ярких явлений можно назвать мебель, которую иногда именуют венской и которая производилась на фабриках Михаэля Тонета и его сыновей. Свою первую мастерскую мастер оборудовал в 1819 г. в Боппарде (на Рейне). Здесь проводились первые эксперименты – производство мебели для сидения из клееной слоистой фанеры. В 1830 г. в мастерской было занято 20 мастеровых. Три слагаемых успеха сопутствовали возвышению производства М. Тонет. Первое – получение патента на технологию мебели из клееной слоистой фанеры, затем правовая охрана способа гнутья древесины и связанных с этим усовершенствований. Второе – мелкосерийное производство, запрос на которое формировала потребительская среда. Третье – удачное сочетание стилевых закономерностей «второго рококо», изысканность которого, сохраняла в себе декоративно-прикладное начало, отвечала намечающимся принципам дизайна, органично впитала в себя стилевые закономерности Бидемайера. Это последнее условие выдает универсальность таланта Тонета, который проявил себя искусным художником. Можно назвать и другие качества – твердость характера, знакомство с канцлером Австрии, сотрудничество с архитекторами, благодаря чему расширилась технологическая палитра форм, в частности изготовление паркета по новой технологии гнутья. Расцвет фирмы приходится на 50-е годы XIX столетия. Бронзовая и серебряная награды на Всеобщей немецкой промышленной выставке (1854) и Всемирной выставке в Париже (1855) показали общественное признание художественных достоинств изделий, которые выпускало предприятие «Братья

Тонет». В 1855 г. появились и первые экспортные заказы.

Дальнейшая эволюция производства показывает, как развивалась стратегия предприятия. Вначале процесс технологий и сами мастерские приблизили к источникам сырья – буковым рощам в Моравии; затем произошло разделение труда, что позволило использовать сравнительно дешевый труд рабочих под присмотром специалистов, которые изготавливали только части мебели, сбор ее осуществлялся в Вене. И, наконец, переход к работе с цельной древесиной, предварительно распаренной водяным паром или вымоченной в кипящей жидкости, опережал имеющуюся на тот период технологию мебели. Это позволило создать удивительно простую и одновременно изысканную модель стула, которая стала своего рода символом недорогих, но стильных изделий, доступных по цене широкому кругу покупателей. В 1859 г. «Братья Тонет» отдали в печать информацию о своих товарах, что стало широкой рекламой предпринимателей наряду с их участием в выставках. Производились предметы мебели, популярные, функционально удобные, эстетически выразительные. В первом рекламном листке помещены 14 стульев, 5 кресел, 5 канапе, 2 стола. Широко известное качающееся кресло как модель было зарегистрировано в 1860 г.

Пройденный путь от кустарного изготовления штучных изделий до промышленного, производства гнутой мебели, как своеобразное учебное пособие по формированию культуры экономики, иллюстрирует социальную позицию братьев Тонет. Мебельные фабрики имели для ряда регионов большое экономическое значение: так как здесь были задействованы неквалифицированные рабочие сельских районов Моравии, Силезии, Польши, Венгрии. Сами братья участвовали в решении культурных и политических вопросов. Фирма имела больничные кассы, объединения потребителей, фонд поддержки рабочих, жилые дома для них с небольшими приусадебными участками, детские приюты, фабричный оркестр и даже пожарную команду.

Всемирная выставка в Лондоне (1862) принесла фирме бронзовую медаль, в Париже (1867) за стул, спроектированный Августом Тонет – золотую медаль. Стул представлял собой изящно переходящие из ножек в спинки и сиденья две длинные круглые в сечении части, одна из которых образует сегмент спинку-сиденье, а вторая – спинку-опору (рис. 23). Многократно изгибающиеся в пространстве в разных направлениях переплетенные мотивы, стремящиеся к бесконечному визуальному перетеканию, кажутся невозможными для употребления предмета как стула: конструкция как бы на пределе

эффектов натянутости и упругости, тем не менее хорошо продумана и жестко закреплена.

Рис. 23. Стул из гнутой древесины. Бук. Автор *А. Тонет*

Так дерево в декоративно-прикладном искусстве становится

материалом для нового вида – промышленного. Проблемы, которые возникают при этом, носят не только технологический или социальный контекст. Осмысление пограничья этих двух явлений становится темой жарких дискуссий. Значительный теоретический и практический вклад в развитие представлений о происходящих изменениях внесли Уильям Моррис (1834–1896) и Джон Рескин (1819–1900).

Современное понимание дерева как отделочного материала в интерьерах зданий основано на сохранении фактурных и текстурных значений, богатых и по-особому осмысленных архитектурных мотивов, покрытий полов и стен. Тяготение к лаконичности конструкции, свойственной художественному проектированию в дизайне, совмещается в ряде случаев с декоративными приемами раскраски или росписи. Традиционные техники и приемы обработки дерева (резьба и роспись) наследуют многое из прежней эстетики. Различия здесь связаны с изменением статуса предметов прикладного искусства: из разряда общеупотребительных в домашнем быту они перешли в категорию художественных объектов. Соответственно меняется их эстетическая и художественная основа; они прорабатывается тщательно очень и выглядят безупречно.

Искусство обработки дерева имеет как видим, национальные черты, связывающие традиции и современность, отвечающие стилевым особенностям и тенденциям. Сохранение равновесия между уникальным и общим, национальным и интернациональным, декоративно-прикладным и промышленным – актуальная проблема художественной обработки дерева.

2. Роспись по дереву. Лаки. Роспись по металлу

Символическое и художественное значение цвета. Довольно долго цвет в искусстве был областью малоисследованной. Сегодня тоже нет целостного взгляда на его историю. Как явление философско-эстетическое рассматривает цвет П. Флоренский, выделяя духовный, обрядовый, вещественный языки смыслов и функций. Материалы по вопросам цветообозначений в русском языке, освящаются в труде Н. Б. Бахилиной (1975).

Семиотическое определение цвета в народном искусстве исходит из наиболее крупных понятий образа мира. Основа структурирования имеет, по крайней мере, два принципа: дуалистический: жизнь-смерть (красное и черное), небо-земля (белое и черное); возможна и дихотомия жизнь – жертва (белое и красное). Второй принцип – трехчастный: черное, красное, белое. На его основе структурируется мир по вертикали: подземное царство – мир людей – мир неба. Цвет в иконописи обусловлен глубокой связью со смысловыми и семантическими понятиями чистоты, нравственности, самопожертвования и как феномен художественной формы выступает в синтезе с сюжетно-литературной основой христианского символизма и мифологии.

В изделиях из дерева XIX – начала XX в. цветовая *диада* или *триада* уступают место более сложным цветовым системам. Если текстиль, концы полотенец, ансамбль женской народной одежды еще напоминают о тенденциях цвета в русском текстиле, то резьба и роспись лишь в немногих случаях сохраняют семантические истоки, как это видно в хохломском или мезеньском искусстве росписи. В целом цвет определяется единством семантических и художественно-эстетических закономерностей. Для понимания природы цвета необходимо увидеть не только культурные истоки цветообозначений (красный – красивый, желтый – желток, голубой – цвет Богородицы, красный – подвиг Христа), но и предпочтения в разных регионах, взаимовлияние культур, технологические условия изготовления красителей. Земляные краски – охра, коричневая и их оттенки – наиболее распространены в народном искусстве. Текстильные красители вырабатывались из растений. Темно-красную и коричнево-красную краску получали из коры березы. Ярко-желтую – из листьев березы и ярко-желтой кувшинки. Синяя изготавливалась из минеральных красителей. Зеленая – из отвара

коры лиственницы или травы. Физика, физиология, сакрализация, технология цвета, культурные цветовые нормы и, наконец, художественно-эстетические законы – вот тот ряд, который содержит комплекс цветовых понятий в искусстве.

Техники и технологии росписи по дереву. Художественно-эстетические закономерности цвета в определенной степени самостоятельны по отношению к предмету (см. цв. ил. 11, *г*). Во второй половине XIX в. открывается новый уровень народного творчества, в котором художественно-пластический метод выступает в своем предельном цветовом аккорде, пришедшем на смену резьбе и инкрустации. Захватывает пронзительность анилиновых росписей Крутца и Полховского Майдана (художественных явлений XX в.) с их предельным цвето- и светоотражением.

Звонкие, зовущие краски на поверхности прялок, вальков, трепал, туесов и т. д. становятся определяющим фактором художественного образа. Главенство визуальной активности цвета над резьбой очевидно. Горячие киноварные, охристые краски, всплески зеленых, синих, белых и ряда других тонов составляют в искусстве вторую среду, как бы независимую от материала – среду чистого цвета и чистой формы. Вещь еще сохраняет присущую деревянной конструкции форму, но цвет уже влияет на связь визуальных и тактильных ощущений. В переходе от ощущений в паре материал-форма к ощущениям цвет-форма заключено новое образно-декоративное начало искусства.

Цветовой план декоративности в каждом конкретном случае имеет свои нюансы. При этом можно указать на тонирование, раскраску, раскраску по резьбе, сочетание росписи с резьбой, роспись по гладкому фону.

Природное и технологическое тонирование связано со способностью дерева изменять характер цвета. Так естественное осветление под воздействием солнца и атмосферных осадков способствует эффекту серебристости на дощечках-лемехах куполов деревянных храмов. Не последнюю роль играет и выбор материала для этого – осины. Вставки мореного дуба в виде коней и птиц в городецких донцах показывают очень тонкие цветовые эффекты. Усиление активности цветового пятна связано с подцвечиванием поверхности, втиранием краски в порезки декора, подкрашиванием вставок мореного дуба в контрастный по отношению фону цвет. Чередование пород дерева с различными цветовыми характеристиками в структуре деревянного подойника создают особую цвето-текстурную игру, значительно меняющую образ вещи. Такое же значение имеет и цвет прутьев в фактуре плетения, который не только богат

золотистыми оттенками исходного материала, но и разнообразен в результате сочетания цветов у однолетних или двухлетних побегов – материала, выращенного на различных почвах. Эстетического эффекта можно добиться применяя распаренные прутья наряду с вареными, прутья ивы различного возраста, комбинации ивы с тростником и т. д.

Раскраска – тоже метод древний. Можно заметить, что сплошное покрытие краской поверхности делается для защиты волокон дерева от проникновения в них влаги. Это становится актуальным, когда в архитектуре широко начинает использоваться пиленая доска. Краска выполняла роль защиты, благодаря чему в XIX в. развивается отхожий красильный промысел.

Для изделий прикладного искусства однотонная раскраска открывает ряд новых решений, так как в результате скрывается материал, дефекты древесины, исчезает присущая тем или иным породам плотность и материальная ощутимость волокнистой структуры, дерево лишается собственных эстетических свойств. Не всегда данное декоративное решение было относительно цельным. Например, прялки в коллекции Псковского музея, выкрашенные в черный цвет, создают не характерную для народного искусства экспрессивность, даже экстравагантность образа.

Раскраска по резьбе тоже применялась достаточно широко. Вещи, декорированные подобным образом, можно встретить в самых различных областях России. К наиболее ярким изделиям этого рода принадлежат прялки Архангельской области. Цветовая гамма их разнообразна, но превалируют охра, синяя, киноварь, травяная краска. Особым почитанием пользовалась голубая и ультрамарин, напоминающие о принадлежности голубого цвета к светлому евангелическому образу Марии. К технологическим приемам раскраски можно отнести прием мозаичности, когда раскрашиваются структурные элементы плетеных коробов, зобенек, туесов, корзин.

Сочетание ***росписи с резьбой***, может быть, одно из самых интересных явлений в декоре изделий из дерева, если иметь в виду сложность задачи. Здесь звонкая тема цвета выступает в ансамбле с искусством резного убранства. Дополняя друг друга, резьба и роспись создают богатейшее художественно-пластическое разнообразие, в котором то доминируют, то отступают на задний план жемчужные тона белых и серебристых оживок, точек и звездочек; в другом случае горят киноварные на зеленом элементы растительности, выполненные в технике кистевой росписи.

Цвет в **росписи по гладкому** фону представляет собой искусство, в котором нашли место элементы прежнего цветового письма: графическая раскраска, приемы иконописного изображения, особенности техники лубочного исполнения (перо и подцвечивание пятен). В результате взгляду открывается не сумма частей, а великолепие целого, где цветовая напряженность, смелость сочетания светотоновых и цветопластических эффектов, тонкая моделировка пятна столь же естественны, сколь и необходимы (рис. 24, см. цв. ил. 11, *а*).

Рис. 24. Декоративная роспись. Учебное задание. УдГУ (г. Ижевск)

Кистевое письмо в технике исполнения росписи утвердилось во второй половине XIX столетия в Поволжье (Хохлома, Городец), Карелии, Прикамье и других местах. Оконтуривание пером или тонкой кистью декоративного пятна позволяет разнообразить декоративные эффекты. Урало-Сибирская роспись отличается тем, что на кончик плоской кисти с разных ее сторон набирается

разная краска; при движении кисти два цвета втекают друг в друга, создавая тонкие декоративные эффекты: двухцветно-исполненные листья, лепестки, стебли (см. цв. ил. 12). Схожие эффекты можно встретить в карельской, архангельской, вологодской росписи. Они, однако, выполнены двумя раздельными мазками и имеют четкость в зонах их касания.

Средства изображения в росписи разнообразны. Главным в декоративном оформлении можно считать цветовое пятно. Отвечая заданному образу и пространству, оно уверенно наполняет изображение ощущением явленного, преобразует материальное в декоративное, телесное наполняет цветовой энергией и правдой. Эта правда не нуждается в исключительных подробностях реалистического цветового и тонального выражения, а вполне обходится мерой опыта зрителя, когда сообразно собственному визуальному видению для одних открывается стиль примитив, для других – наив, для третьих – острота декоративной формы, для четвертых – образный миропорядок, ощущение творящегося бытия. Заставляя зрителя таким образом реагировать на художественные изобретения и трансформации, мастер за счет пятна создает совершенный художественный эффект.

Очень важно отметить одну особенность цветового или тонального пятна: исходный изобразительный мотив трансформируется так, что его важные части – изящные ноги коней, руки и детали одежды выполняются контрастно. Они остры и выразительны по отношению к общей конфигурации.

Линия в росписи по дереву – вторая ипостась изображения. Пределы декоративного линеарного начала кажутся бесконечными. Это не только оконтуривание пятен фигур и растений, но и сама ткань структуры символа, особенно там, где нужно сохранить характер фактуры материала под рисунком. Выступая орнаментальной поддержкой изображения, линия то прочно и надежно фиксирует границы изображения, то, намечая его подобие, заставляет вибрировать около него воздух, оттеняя рисунок темный на светлом фоне, или белым на темном. Изменение толщины и направления, превращение линии в пятно и обратно создает нескончаемую визуальную игру.

Таким образом, цвет несет в себе эмоционально-эстетическую функцию образа в народном искусстве XIX – начала XX в. и олицетворяет собой природу нового художественного сознания, в результате чего идея и пластические нормы условности изображения придают декору необычайную яркость. Но не только это притягивает зрителя. Цвет составляет существо образа: он служит сам себе, а в формальном выражении обладает

абсолютной мерой самодостаточности. Искусство росписи возникает тогда, когда не цвет служит форме, а форма, чтобы стать равной новым смыслам, обращается к цвету. Не цвет, укрощенный пределами фигуративного, а цвет как условность пространства, условность формы (лев – красный) определяет характер декоративного строя произведения. Здесь заключена одна из самых удивительных по образной силе особенностей русского искусства. Духовное наделяется чертами явленного. Каждому человеку сообразно его знанию, опыта, восприятия, открывается особая чувственно-эмоциональная сторона искусства, особая мера поэтики декора и формы.

Лаки – это изделия, в которых в качестве основы берется папье-маше, а в более редких случаях дерево. Возникшее в Иране, Китае, Японии, затем в Европе, искусство лаков быстро покорило Россию, а национальное своеобразие и специфический колорит лакового искусства, сегодня признаны во всем мире.

В основе технологии лаков лежит прессование клеевой массы: папье-маше, с последующей обработкой абразивами, шлифованием, лакированием. Материалом для заготовок служат картон, листы которого разрезают на пластины (как исходный материал для крышек и донец), и ленты (для боковых стенок). Количество слоев (от 3 до 30) склеиваются клейстером, потом сжимаются в прессформах, просушиваются при комнатной температуре, пропитываются подогретым льняным маслом в течение суток. Следующая за этим сушка при высокой температуре в течение 70–100 ч придает изделию нужную твердость. Столярная и токарная обработка и последующая склейка вещей завершают процесс создания формы. Далее следует грунтовка в несколько приемов с промежуточной сушкой. Лакировка производится в несколько слоев; подготовка под роспись начинается с обработки лаковой поверхности пемзой для лучшего скрепления с поверхностью красочного слоя. Внутри поверхность выкрашивается в красный цвет.

На зачищенную поверхность наносится рисунок с помощью либо припороха, либо копировальной бумаги. Технология росписи диктуется традициями, которые сложились на самих промыслах. Так, в Палехе, Мстере, Холуе под темперные краски наносятся белая прокладка. Нередки тонкие прокладки сусального золота, листов серебра и алюминия. Могут наноситься алюминиевый и бронзовый порошки, разведенные гуммиарабиком. Подкладки дают повышенную цветность. Возникает эффект оптического смешения цветов, отраженных от поверхностного и от внутреннего слоев росписи. В Палехе в росписи используется твореное золото. В Холуе и Мстёре

твореным золотом исполняют орнаментальные мотивы. Живопись покрывается несколькими слоями лаков, просушиваемых после каждого покрытия. Завершает операции полирование, которое придает поверхности эффектную зеркальность.

В России производство лаковых изделий начинается в конце XVIII – начале XIX столетий. Лаки, по сути, особая отрасль живописи. Как и миниатюру на эмали ее нельзя рассматривать вне общей традиции иконописного и изобразительного искусства. Более того, высокий образный строй духовности выражения не мог не определять художественные задачи русских лаков, как своего рода светского искусства.

В России лаки приобретают национальные черты. Сюжеты имеют тематические основы, в целом близкие крестьянскому искусству: чаепития, пляски, выезды. Попытки организовать лаковые мастерские предпринимались и в Москве и в Петербурге. Монополия на производство изделий закрепилась за купцом Коробовым, который еще в 1795 г. начал изготовление лакированных козырьков для армейских головных уборов, по технологии схожую с изготовлением коробочек из папье-маше. После войны 1812 г. лаковое дело продолжил родственник Коробова П. Лукутин. Производство укрепляется настолько, что к середине XIX в. в России появился богатый ряд табакерок, туалетных коробочек, пудрениц и др., пользующихся высоким спросом. В какой-то мере лаки оказались переходной ступенькой к росписи по металлу. Конкуренция производства лаковой продукции способствовала возникновению еще одного вида декоративно-прикладного искусства: росписи по металлу – яркое изысканное искусство. Родоначальником этого направления был Вешняков.

Только промысел в Федоскино изначально занимался выпуском изделий лаковой миниатюры. Мастерские Мстёры (близ Владимира), Палеха и Холуя (оба в Ивановской обл.) серьезно начали заниматься этим видом искусства после революции. Переняв технологическую основу формы изделий у федоскинцев, бывшие иконописные промыслы не утратили двух своих важнейших качеств: они, как и в иконописи, пользовались темперной краской, а в трактовке изображений сохранили ряд черт, которые как мостик от древнерусской живописи Рублёва, Грека, Чёрного, Дионисия, Симона Ушакова были переброшены к советской миниатюре. Особое влияние на этот процесс оказала русская живопись, представленная именами художников Никитина, Сороки, Аргунова, Рокотова, Венецианова и др. И когда говорят, что народное искусство питает искусство профессиональное, нужно понимать, что и профессиональное

искусство питает эстетический потенциал народов, в результате чего образуется особый склад национальной художественной формы. Заметное место в миниатюре принадлежит возникшей на почве новгородского письма Строгановской школе. Она дала русскому искусству высокие образцы декоративной живописи, тяготеющей к орнаментальной и колористической эстетике, богатству и сложности миниатюрного письма, использованию золота в отделке изображений.

Как различить школы лаковой миниатюры? *Федоскинские мастера* работают масляными красками. Возможности масляной живописи отличаются от темперной большей плотностью и сочностью. При лессировке (по-сквозному) слои просвечивают и дают изящные колористические эффекты. Плотный крой (корпусное письмо) заставляет звучать цвет красочного слоя. Используются листы сусального золота, серебряной фольги, бронзовой потали, листы алюминия, от которых отражается свет, проходящий сквозь тонкие слои краски и лака. Сложение эффектов свето- и цветоотражения дает результат, который невозможно получить иными способами.

Изделия Палеха, Мстёры, Холуя выполнены темперой, которая занимает промежуточное положение между маслом и гуашью. В обычном станковом произведении она не блестит, как блестит масло, что связано с наполнителем: классическая темпера замешана на сыром желтке, она сдержанна и в то же время благородна своей цветоносностью. В момент нанесения краски и после высыхания темпера не меняет тональности, как это происходит с гуашью, дает возможность применять лессировку и корпусное письмо. В лаках *Палеха* отразились генетические черты иконописных приемов. Здесь – гармоничность, спокойствие темперного колорита, изысканность удлиненных фигур, характерная живописность, стремление к пространственности и реалистичности. Черный фон сдерживает изобразительную экспрессию, помогает сохранять объем вещи. Тонкий рисунок дополнительно мог оконтуриваться твореным золотом, усиливая орнаментальность изображения. Твореное золото используют только палешане: оно усиливает цвета, красочность и напряженность. Применяют его и для орнаментальной полосы, отделяющей край предмета от изображения. Идейный заказ на сюжеты из крестьянской жизни, труда и отдыха, песенные и сказочные мотивы русского фольклора, пополнился впоследствии темой произведений Пушкина, Лермонтова, Горького.

Мстера, бывшая Богоявленская слобода Владимирской губернии, в письменных источниках упоминается в первой трети

XVII в. Известно также, что княжна Ромодановская, дочь князя Федора Ромодановского, соратника Петра I, которому принадлежала слобода, еще в 1724 г. выписала из Москвы 30 иконописцев для работы в домовой церкви. Мстёра как иконописный центр была популярна не только во Владимирской земле и Подмосковье. Ее изделия ценились во многих уголках России, в частности в них знали толк поморы, старообрядцы Заволжья, Урала и Сибири. В средствах и приемах письма мстерские мастера учитывали запросы тех, кому предназначались иконы и поэтому мстерская манера письма разнообразная. Как это часто бывает, талант мастеров проявляется во многих видах деятельности. Изыскана владимирская гладь, не менее красива вышивка мелкими и крупными узорами, которые носят здесь название владимирского шва. Для священнослужителей здесь изготовляли ризы. Широко известны работы ювелиров, мастеров по дереву. Взаимовлияние, которое ремесла оказывали друг на друга, не могло не сказаться на изобразительной стороне искусства миниатюры.

Первое десятилетие советской власти было для мстерцев большим испытанием. Созданная здесь артель «Древнерусская живопись», затем союз со столярами и вышивальщицами оказались временными. Только артель «Пролетарское искусство», объединившая миниатюристов, в 1931 г. обрела относительную стабильность. Не сразу сложилась и собственная манера письма, испытавшая поначалу сильное влияние Палеха.

Общеизвестно, что своеобразие мстерской лаковой миниатюры возникает с разработкой декоративного пейзажа, служащего пространственным оформлением основного сюжета. В отличие от подчеркнутой декоративной структуры палешан, мстерцы не подвержены очарованию контурной обводки, острой графичности и напряжения в фигурах. Изобразительные мотивы чаще даны в мелком масштабе, а в технике письма преобладает живописная мягкость и даже лиричность. Кажется, что мстерцы сохраняют приверженность гармонии иконописного колорита, плавности линий, ритмическому строю икон. Пейзаж подается методом мелких узорных приемов, причудливо сочетающих живую реальность и орнаментальную условность. Фон заполнен: нигде не остается непрописанных участков поверхности. Одна из особенностей мстёрских лаков – «запись неба», построенная на равновесии верха и низа композиции. Орнаментальное обрамление вещей детально разработано. Орнаментальные полосы спускаются на боковые стороны шкатулок.

Роспись по металлу – особый вид декоративной техники, отличающийся от росписи по дереву, эмали и лаков. Она

используется в нескольких видах: на металлических подносах, росписи эмалей, перегородчатой эмали (рис. 25, см. цв. ил. 11, *в*). Большой размер поля металлического подноса, предполагает и более крупные изобразительные мотивы и отдельные мазки. Гладкая жесть, покрытая чаще черной или цветной краской-основой, придает изделиям торжественность, оттеняет просвечивающие или корпусные цветовые мазки, создает особый род свечения или мерцания цвета. Это направление декоративного искусства берет свое начало в Нижнем Тагиле в XVIII в. Отличительной особенностью его является связь с классицизмом. В жанровых композициях на темы мифологии и истории ощущаются классическая строгость и пафосный характер изображений. Часто можно встретить пейзажи и цветочные композиции. Нижнетагильские мастера любили расписывать подносы с просечными узорами на высоких бортах, благодаря которым достигалась легкость, ажурность, наряду с торжественностью композиций. В XIX столетии этот промысел пришел в упадок. Порой «декорирование» доходит до таких крайностей, что на поднос приклеиваются и покрываются лаком типографские картинки. В Петербурге, затем в Москве росписи по металлу обретают новую жизнь. Так стилевые черты рококо в утонченных орнаментальных композициях отмечаются у петербургских мастеров, а Жостово в Подмосковье, где ранее Вешняков пытался освоить лаковое производство, становится ведущим центром росписи по металлу. Удивительное сочетание реалистичности и фантастичности растительных мотивов становится возможным благодаря особым декоративным приемам, которые здесь разработаны. Очарование «букетов» создается с помощью легких мазков, живописующих листья цветов и трав. С помощью кистевого приема декоративной росписи создается неповторимое ощущение пространства. Одни оттенки цвета визуально выступают, другие погружаются в глубину, чему способствует искуснейшая техника лессировки. Излюбленными мотивами мастеров остаются и декоративные ландшафты. Жостовское письмо представляет собой столь яркое стилевое явление, что подражать ему и сегодня никому не удается.

Рис. 25. Декоративный ковш «птица». Учебная работа. УФ РАЖВЗ (г. Пермь)

3. Керамика – основные понятия и технологии

Понятия керамики. Нет более пластичного материала для рук человека, чем глина в ее природном виде. Легкость, с какой свершается в керамике любой отпечаток, сродни понятию отражения. Однако помещенная в огонь и доведенная до состояния камня керамика способна храниться необычайно долго. Она, как отзвук прошлых эпох, доносит до нас изваяния божеств, игрушки, посуду, письмена. По археологическим реликтам ее формируется знание об истории человечества. Остродонная и круглодонная керамика свидетельствует о том, что посуда служила для приготовления пищи на костре; плоскодонная означает появление печи. К керамике (от греч. *ceramos* – глина) относят различные произведения ремесла: расписные плитки голландских печей, архитектурную майолику, фарфоровые статуэтки и посуду и многое другое. Художественная керамика может иметь промышленные объемы выпуска: фарфоровую и фаянсовую посуду, изделия сувенирного и бытового назначения и др. Такую продукцию классифицируют по производственно-отраслевому принципу как изделия бытовой керамики. Другим видом по данной классификации является архитектурно-строительная керамика. Плитка для полов (метлахская), облицовочный интерьерный и фасадный материал, лицевой кирпич и др., участвуют в создании художественно-эстетической среды.

Керамикой называют изделия, изготовленные из глины, затем высушенные и обожженные. Обжиг в зависимости от технологии, может быть утильным, политым обжигом с нанесенными подглазурными или надглазурными покрытиями.

По назначению керамику можно разделить на декоративную и прикладную. Декоративная является преимущественно украшением и может быть плоской и объемной (скульптурной). Прикладная керамика – это общее понятие, которое подразумевает широкое применение керамических изделий в повседневной жизни.

С точки зрения технологии керамика характеризуется по материалу (фарфор, фаянс, майолику, шамот, терракоту, гончарную) и способу формообразования (ручную (лепную), гончарную, отминаемую в форму, шликерное литье, пластовую).

Керамические материалы: состав и особенности основных групп определяются соотношением входящих в них частей. Это,

как правило, пластичное вещество, отощающие материалы, плавни. Помимо этого в керамическом искусстве широко применяются ангобы, глазури, пигменты и краски.

Пластичное вещество – основной материал керамической технологии. К нему относятся глины и каолин. Глины – это мелкообломочные горные породы различного химико-минералогического состава, которые, будучи замешенные с водой, образуют своеобразное тесто для лепки. Основным компонентом глин является глинистое вещество. Благодаря ему существует основное качество глины – пластичность и возможность формирования массы изделия в любом направлении. *Глинистое вещество* – это водные алюмосиликаты. К важнейшим глинообразующим минералам относят каолинит, монтморилонит, гидрослюду. Их присутствие влияет на качество материала: огнеупорность, набухаемость, связность, пластичность, чувствительность к сушке. Благодаря пластичности изделие принимает необходимую форму и сохраняет ее в процессе сушки и последующего обжига. Каолин происходит от названия горы в Китае (Као-Линг), где добывался исходный материал. В каолинах основной субстанцией является каолинит, который придает изделию повышенную белизну. Считают, что глины отличаются от каолинов только содержанием примесей.

Различают жирные и тощие глины. Различие их в наличии примесей в природном состоянии, в качестве которых выступают кварц, известняк, полевой шпат. Жирные глины огнеупорны, более прочны после обжига, но подвержены значительной усадке во время сушки и обжига, что часто приводит к появлению трещин и даже разрушению.

Чтобы избежать усадки во время сушки и обжига в жирные глины добавляют шамот. Добавление песка кварцевого (речного) песка – самый распространенный способ отощения гончарных глин. Отощающими материалами являются также песчаник и кремень. В настоящее время в качестве шамота наиболее широко используется собственно огнеупорная глина: обожженная и мелко измолотая. Тощие глины менее огнеупорны, а значит менее прочны. Количество шамота в изделии может изменяться от 30 до 70 %. В археологических материалах в качестве шамота встречается толченая раковина, которая хорошо видна в месте скола.

Значительную технологическую роль в процессе обжига играют плавни (их также называют флюсами) – вещества, способствующие понижению температуры обжига. Это происходит из-за того, что в смеси с глинистым веществом сама масса становится легкоплавкой, обволакивает и связывает

частицы пластичного материала. В качестве плавней широко применяют полевой шпат (слюду). В качестве плавней используют также углекислый кальций, магнезит, доломит.

Комбинации и качество составных частей керамической массы задают качество изготовляемых изделий.

Фарфор – король керамических материалов. Так называют изделия, которые имеют белый плотный, спекшийся черепок, непроницаемый для жидкостей и газов. Водопоглощение готового фарфора не превышает 3 %. Фарфор просвечивает в тонких местах. Легкие удары деревянной палочкой о край изделия отзываются чистым продолжительным звоном. При добавлении керамических пигментов фарфор окрашивается.

В зависимости от состава и температуры обжига фарфор бывает твердым и мягким. Мягкий фарфор имеет разновидности: фриттовый, костяной, высокопалевошпатный. Фриттовый фарфор происходит из Франции (г. Севр). Он занимает промежуточное положение между керамическим материалом и стеклом. В состав шихты в свободном состоянии глинистые вещества не входят. Название сложилось по входящей в состав искусственного материала фритты (калийная селитра, поваренная соль, аммиачные квасцы, сода, гипс, кварцевый песок). Кроме фритты в состав входят мел и известковый мергел. Температура обжига 1150–1180 °С. При невысокой термической и механической устойчивости фриттовый фарфор необычайно декоративен. Это связано с тем, что невысокая температура плавления позволяет использовать широкую гамму пигментов и красок, которые, при более высокой температуре, выгорают. Фриттовый фарфор часто применяют для изготовления декоративной пластики, фигурок, бюстов. Красивы и изысканны чайные и кофейные сервизы.

Родина костяного фарфора – Англия. По качеству он ближе к твердому, чем фриттовому. В России костяной фарфор распространен широко. В состав его входит так называемая костяная мука, состоящая в основном из фосфорно-кислого кальция. Температура утильного обжига 1260–1280 °С. Используют костяной фарфор для изготовления бисквитных скульптур, красиво расписанных декоративных сервизов. Для изготовления столовых сервизов не применяется, так как неустойчив к действию кислот и щелочей.

Высокопалевошпатный фарфор напоминает твердый. По составу в нем больше кварца и значительно больше полевого шпата. Этот фарфор легко формуется, что технологически более удобно. Из него изготавливают разнообразный хозяйственный и художественный фарфор. Немаловажно, что температура первого обжига составляет всего 950–1050 °С. Несмотря на хрупкость,

меньшую термическую стойкость этот вид фарфора очень красив: высокая просвечиваемость, декоративность, широта палитры красок, которые легко сплавляются с ним, позволяют использовать его для изготовления скульптур, дорогих сервизов с богатым декором.

Каменные керамические изделия отличаются высокой механической прочностью, термической, кислото- и щелочеустойчивостью. Пористость их (по водопоглощению) составляет 0,05–2,5 %. К каменно-керамическим относятся изделия с плотным, спекшимся непрозрачным материалом с мелкозернистым или раковистым изломом. Эти изделия не пропускают газы и влагу. Окраска может быть серая, желтая, красная, бурая или желто-коричневая. Это зависит от примесей в исходных материалах.

Каменно-керамические изделия разделяют на тонкокаменные и грубые. Тонкокаменные отличаются от каменных изделий грубой керамики тем, что обладают однородным строением, раковистым изломом, окраска у них обычно светлая (кремовая, светло-серая, желтоватая). Тонкокаменные изделия напоминают собой цветной фарфор и отличаются от последнего тем, что окраска у них естественная (за счет исходных материалов). Из тонкокаменных масс обычно изготовляют кувшины для напитков, пивные кружки, вазы для цветов, медицинскую и химическую лабораторную посуду и т. п. Из каменных масс грубой керамики изготовляют предметы промышленного назначения.

Тонкокаменные изделия легче декорируются, нежели фарфоровые из-за более низкой температуры обжига. Обжиг для получения глазурованных тонкостенных изделий производят в два приема: *утильный*, или бисквитный, при температуре до 900 °С; *политой*, или глазурный, при температуре 1230–1300 °С. Характерным примером каменных изделий является керамика «веджвуд» (по фамилии английского керамиста). Изобретенная в Англии, она обычно покрывается цветными ангобами: светло-синим, желто-зеленым, базальтово-черным. На поверхности рельефно выступают накладные фигурные украшения белого цвета, которые напоминают этрусские и греческие образцы глиптики. Исходными материалами для изготовления веджвудских масс служат пластичные светложгущиеся, а также естественно окрашенные глины с добавкой каолина, кремния, сульфата кальция и бария, коривалийского камня, иногда костяной золы. Обжиг веджвудских изделий ведут до полного спекания. Эти изделия обычно неглазурованы или, в крайнем случае, глазурованы изнутри. Веджвудская посуда, обладающая черным цветом, носит название египтиана; посуда цвета соломы

или тростника – бамбо; посуда, материал которой напоминает базальт, называется базальтовой, а под яшму – яшмовой.

Фаянс более распространен, нежели фарфор. Это белый мелкозернистый однородный материал; порист, в неглазурованном виде пропускает воду. Иногда можно встретить окрашенный фаянс, который аналогично окрашенному фарфору получают введением в фаянсовую массу керамических пигментов. Ввиду того, что фаянс обладает газо- и водопроницаемостью и легко загрязняется, его глазуруют. Фаянс менее прочен, нежели фарфор из-за сравнительно невысокой температуры обжига. Различают фаянс твердый (или полевошпатовый) и мягкий (глинистый и известковый). *Твердый фаянс* прочнее, менее порист, имеет большую объемную массу и температура его обжига его выше мягкого. В его составе примерно 45–65 % глинистого вещества, 25–40 % кварца, 4–10 % полевого шпата. *Мягкий фаянс* более порист, имеет меньшую объемную массу, механически менее прочен. По составу его подразделяют на глинистый и известковый. Помимо этого к фаянсовым материалам иногда относят майолику, так называемый простой фаянс и шамотированный, в составе которого содержится 40–60 % шамота.

Полуфарфор – тонкокерамический материал, занимающий по свойствам среднее положение между фарфором и фаянсом. К нему близок низкотемпературный фарфор. Полуфарфор имеет высокую плотность и почти совсем не просвечивает. Водопоглощаемость его 0,5–5 %, а механическая прочность примерно в 1,5–2 раза выше фаянса, но ниже фарфора. Термическая и химическая устойчивость полуфарфора также занимает среднее положение между фарфором и фаянсом. Виды исходных материалов, используемых для производства полуфарфора, те же, что и для фарфора. Полуфарфор изготовляют по технологии производства фаянса с температурой утильного обжига около 1230–1280 °С и температурой политого обжига – 1100–1200 °С. Из полуфарфора изготовляют хозяйственные изделия, облицовочные плитки, санитарно-технические изделия.

Майолика – пористый материал с гладкой или рельефной поверхностью, покрытой глазурями. Давно примеченный художниками этот материал широко применяется в искусстве. Происхождение термина связывают с названием острова Мальорка в Средиземном море, где на пути из Испании в Италию останавливались морские суда, перевозящие керамику. Для получения майолики (так называемого простого фаянса) употребляли окрашенные глины (красящим веществом служили

соединения железа), содержащие известь. К глинам добавляли белые кварцевые пески, а для маскировки окраски применяли белые глухие глазури с большим содержанием соединений олова. Одним из наиболее существенных отличий современного фаянса от простого является применение при его производстве беложгущихся огнеупорных и тугоплавких глин, а вместо эмалей – прозрачных глазурей. Майолика имеет большую пористость, меньшую механическую прочность, химическую стойкость и др., зато более высокие декоративные качества вследствие более низкой температуры политого обжига. Палитра цветных глазурей для майолики намного большая, чем для фаянса.

Таким образом, майолику можно считать не только разновидностью фаянса, а именно фаянсом, отличающимся от твердого более низкими техническими качествами, но зато обладающего более высокими декоративными свойствами. Применяют майолику для изготовления хозяйственных и художественных изделий, как, например, кружек, кувшинов, молочных наборов, ваз для цветов, сувениров, статуэток и др., а также для изготовления строительных изделий – облицовочных плиток и др.

Шамотными называют керамические изделия, содержащие от 20 до 70 % измельченного шамота, играющего роль отощающей добавки. Иногда содержание его доходит до 96 %, что улучшает ряд свойств, прежде всего технологических. Для покрытия применяют ангобы, обладающие высокой кроющей способностью.

Глазурование ангобированных изделий в зависимости от их размеров и свойств проводят в сыром виде или после предварительного утильного обжига. Обжиг толстостенных изделий из шамотного фаянса однократный. Максимальная температура 1250–1300 ˚С, обжиг производится преимущественно в туннельных печах.

Шамотный фаянс (особенно содержащий тонкомолотый шамот, покрытый эмалью без предварительного ангобирования) применяют для получения художественных изделий – настенных панно, напольных ваз и др.

Терракота – однотонный, большей частью неглазурованный, пористый (водопоглощение 8–10 %) керамический материал. Обычные цвета терракоты от светлорозовых и кремовых до винных и коричневых в зависимости от примесей в виде окислов железа. При восстановительном обжиге терракота может иметь темно-серый цвет. Благородный и мягкий цвет терракоты во многом определяет художественный эффект произведения. Терракотовые массы должны быть свободными от содержания

растворимых солей, так как последние после обжига дают выцветы. Кроме того, терракота должна обладать небольшой усадкой, что делает возможным применение ее для украшения нагревательных устройств, фасадов зданий, где имеют место резкие колебания температур.

Исходными глинами для получения терракоты могут служить гончарные, черепичные или кирпичные глины, дающие однородный, хорошо окрашенный материал. Часто применяют отмученные и размолотые глины. Лучшим исходным материалом являются естественно окрашенные тугоплавкие глины, свободные от растворимых солей, дающие после обжига пористый, равномерно окрашенный материал, обладающий незначительной усадкой. Если нужно придать желаемую окраску, в глиняную массу вводят пигменты в виде красящих окислов: охру, окись хрома и др., или покрывают поверхность материала соответствующими керамическими красками. При отсутствии качественных, естественно окрашенных глин в терракотовую массу добавляются пигменты.

Терракоту формуют преимущественно пластическим методом в гипсовых формах. Обжиг ведется при температуре около 1000 °С, которая не должна достигать температуры, соответствующей состоянию спекания, так как материал важно получать пористым. С этим связана особая эстетика поверхности. На цвет терракоты влияют газовая среда печи, температура обжига, присутствие в материале окислов железа. Для каждого цвета должен выдерживаться определенный режим обжига. При наличии слабо восстановительной газовой среды в печи материал приобретает серый цвет, при резко выраженной – черный, при окислительной газовой среде глина, содержащая соединения железа, придает материалу после обжига красный цвет. Степень окраски усиливается с повышением температуры обжига. Терракотовые изделия защищают от непосредственного соприкосновения с пламенем для сохранения чистоты окраски. Обычно терракоту не глазуруют. Неглазурованные изделия обжигают один раз, глазурованные – два. Крупные изготовляют пустотелыми, чтобы уменьшить их массу, облегчить процесс сушки и обжига.

Гончарные изделия формуют пластическим способом: либо вытягивая на гончарном круге, либо в гипсовых формах с шаблоном. Предметы народного творчества, детские игрушки формуют от руки. Подвяленные гончарные изделия часто декорируют белым и цветным ангобом, покрывая его либо полностью (окунанием), либо участками. При производстве высококачественных гончарных изделий после ангобирования их

подвергают утильному обжигу. К гончарным относят керамические изделия, обладающие в неглазурованном виде пористостью и сравнительной мягкостью (легко царапаются ножом). Они, как правило, имеют естественную терракотовую окраску с различными оттенками – от желтого и бледно-красного до ярко – и темно-красного, винного. В отдельных случаях гончарные изделия бывают темно-серого цвета. Красную окраску гончарным изделиям сообщают главным образом примеси соединений трехвалентного железа; примеси извести производят разбеливающий эффект красной окраски. Неглазурованная гончарная посуда может приобрести темно-серую окраску при определенном режиме обжига за счет дыма.

Гончарные изделия, будучи в состоянии выдерживать непосредственное соприкосновение с огнем, могут служить в качестве посуды для приготовления пищи на открытом огне. В связи с этим гончарная хозяйственная посуда делится на изделия, подверженные подогреву в огневых печах, за исключением газовых, при максимальной температуре 400–500 °С: Сюда относят сосуды для подогрева и варки жидкой пищи, как, например, кухонные горшки, крынки; изделия, в которых кратковременно хранится пища при температуре, не превышающей 100 °С. И изделия, предназначенные для хранения сухих продуктов (сюда относят кувшины, крынки, миски, масленки, солонки, банки для хранения продуктов и т. д.). Художественная керамика, относящаяся к группе гончарных изделий, в отличие от обычных, в обиходе часто называется просто керамикой. К ней относят изделия народных промыслов, которые отражают традиции региона, где они возникли и развивались.

В ходе подготовки массы для производства гончарных изделий глину предварительно подвергают процессу вымораживания и вылеживания, длящемуся около года, для чего полученную из карьера глину складывают в виде гряд, оставляя на воздухе. Под влиянием влаги, тепла и холода происходит разрыхление глины с улучшением ее пластических свойств. После вылеживания ее вручную освобождают от крупных включений, затем замачивают водой и смешивают с песком.

Для получения изделий с повышенной пористостью (фильтры, алькаранцы) в состав исходных материалов вводят мелко размолотый древесный уголь или опилки. Последние при обжиге выгорают, повышая пористость материала. Роспись гончарных изделий, помимо применения барботина, может производиться с использованием керамических красок и глазурей. Гончарные изделия бывают неглазурованными,

глазурованными с внутренней и с обеих сторон. Сплошное глазурование изделий в декорированном или недекорированном состоянии (если декор не требуется), делает поверхность материала более гигиеничной. Лучшие результаты по качеству изделий дает двукратный обжиг. Изделия обжигают в горнах, а иногда даже в простых горнах-ямах. Температура обжига 300–950 ˚С.

Ангобом обычно называют матовое, белое или цветное покрытие, состоящее из глиняной массы, наносимой (в сметанообразном состоянии) преимущественно на лицевую поверхность изделия сплошным или несплошным слоем. В последнем случае ангоб называют барботином. Ангоб более плотный, чем материал изделия, и занимает промежуточное положение между материалом изделия и глазурью. Наносят его на изделие для маскировки нежелательной его окраски, получения более гладкой поверхности, создания рельефного рисунка и т. п. Исходя из состава, ангобы подразделяют на глинисто-песчанистые и флюсные. Глинисто-песчанистые пористы (обладают высокой водопоглощаемостью), применяются преимущественно в майоликовых и гончарных изделиях художественно-бытового и хозяйственного назначения. Флюсные ангобы более плотны (обладают невысокой водопоглощаемостью), применяются преимущественно в архитектурно-художественной керамике, так как последняя, оставаясь большей частью в неглазурованном виде, должна возможно меньше быть подверженной загрязнению и отличаться высокими декоративными свойствами. Кроме того, к группе ангобов относят так называемые лаки – тонкие глинистые покрытия в виде глянцевитых пленок. По составу они близки к флюсным ангобам.

Покрытие любой толщины наносится только на чистый керамический материал. Способы нанесения ангоба на материал сводятся к поливанию, пульверизации, окунанию, затем к нанесению кистью, рожком-пипеткой. Толщина слоя не должна превышать 0,2 мм, так как чрезмерно толстый может при высыхании или обжиге отслоиться, а чересчур тонкий может исчезнуть при глазурном обжиге, что, объясняется способностью глазури частично растворять в себе глинистое вещество ангоба или основного материала.

Глазурью называют тонкую стекловидную пленку (толщиной 0,1–0,3 мм), покрывающую поверхность керамического изделия. Образуется она в результате нанесения на поверхность керамического изделия специального вещества, более легкоплавкого, чем материал изделия, с последующим его

закреплением глазури в сыром состоянии на поверхности изделия в процессе обжига.

По физическим свойствам и химической природе глазури можно рассматривать как силикатные стекла. Причем последние Д. И. Менделеев относил к химическим соединениям кремнезема с другими окислами. Глазурная масса в процессе обжига претерпевает постепенное размягчение, не показывая при этом какой-то определенной точки плавления.

Следует отметить, что политой обжиг, т. е. обжиг, предназначенный для закрепления глазури на материале, ведется при температуре «разлива» глазури, т. е. когда глазурь находится в расплавленном состоянии, не всасывается порами изделия, равномерно распределяется на нем, дает после охлаждения ровный и зеркальный слой. При этом температура спекания материала должна быть выше температуры разлива. Правильно подобранная глазурь повышает механическую прочность керамического материала, защищает его от загрязнения, кислот, щелочей, делает непроницаемым для жидкостей и газов. Различают тугоплавкие и легкоплавкие глазури. Легкоплавкие глазури используют для подавляющего большинства художественных керамических материалов: твердого фаянса (двукратно обжигаемого), майолики, гончарных изделий и др.

Существуют и другие виды глазури, например, прозрачные и непрозрачные (глухие), цветные и бесцветные, матовые, кракле, глазури с металлическим отливом (люстры), глазури восстановительного пламени (металлические отблески), самосветящиеся и потечные.

В силу высоких декоративных свойств и невысокой температуры разлива сегодня популярны свинцовые глазури, несмотря на их ядовитость и дефицитность. Они могут попадать в пищу под воздействием кислот (рассолы, простокваша и др.), чтобы ослабить их, соединения свинца фриттуют с другими исходными материалами глазури. В редких случаях в гончарном производстве используют нефриттованные свинцовые глазури. Во избежание попадания ядовитых соединений в пищу необходимо столовую и кухонную посуду перед употреблением 1–2 раза прокипятить с водой, подкисленной уксусом, после чего промыть для удаления остатков уксуснокислого свинца. Вместо свинцовых в гончарном производстве применяют безвредные глазури, которые содержат силикатные соединения Ca, Sr и др.

По способу приготовления глазури разделяют на сырые и фриттованные. *Сырые* – это масса, полученная из размолотых, не сплавленных друг с другом исходных материалов. Основным сырьем для их приготовления являются кварцевые материалы

(жильный кварц или белый кварцевый песок), полевые шпаты или пегматиты, каолины, карбонаты магния, кальция и др. Эти глазури относят к тугоплавким, применяют для фарфора, тонкокаменных масс и других керамических материалов, обладающих сравнительно высокой температурой политого обжига. *Фриттованные глазури* – это масса, полученная из тщательно размолотой фритты (смесь минеральных компонентов).

Керамические пигменты и краски – это или окислы и соли металлов (боратов, алюминатов и др.), дающие при взаимодействии с керамическими материалами (в процессе обжига) окрашенные соединения, или некоторые благородные металлы в тонкодисперсном состоянии. Все они обладают характерным цветом и сообщают определенную окраску изделию. Для лучшего приплавления пигмента к глазури или к основному керамическому материалу его смешивают со специальными легкоплавкими стеклами (флюсами) или с соответствующей глазурью, полевым шпатом, каолином и т. д. Керамические краски представляют собой смесь пигментов с флюсами или с глазурью, к которой иногда добавляют полевой шпат, каолин и другие материалы.

Шпинели – пигменты, придающие керамической окраске большую прочность, делающие ее устойчивой по отношению к высоким температурам и различным химическим агентам. Особенная прочность шпинелей обусловлена наличием у них кристаллической структуры, характеризующейся плотной упаковкой атомов. Природные шпинели обладают различными окрасками: рубиновой, желтой, зеленой, синей, черной. Однако известно большое количество соединений шпинельного типа, которые в природе вовсе не встречаются. Шпинели получают в основном искусственным путем.

Свойство шпинелей к образованию различных изоморфных смесей дает возможность получить пигменты для керамических красок, отличающихся разнообразием тонов и оттенков. Все известные на сегодняшний день шпинели обычно приготовляют синтезом из соответствующих окислов при высоких температурах (1770°–1800 °С). Получают пигменты от светло-голубых до темно-синих тонов, розовых, зеленых и др.

Надглазурные краски наносят на глазурованное керамическое изделие с последующим закреплением их декоративным обжигом. ***Подглазурные*** – на неглазурованное керамическое изделие, которое после высыхания и предварительного прокуривания или без него покрывают глазурью и обжигают. Надглазурные краски сравнительно с

подглазурными отличаются меньшим блеском и стираются при продолжительной службе, в то время как подглазурные, не подвергаясь непосредственному воздействию атмосферных и других агентов, будучи защищенными слоем глазури, являются сравнительно долговечными (см. цв. ил. 11, *б*).

Надглазурные краски представляют собой смесь пигментов с флюсами. В качестве пигментов могут быть использованы окислы или соли титана, никеля, меди, кадмия, олова, сурьмы, свинца, висмута и др. Их берут отдельно или в сочетании друг с другом. Используют также некоторые металлы в тонкодисперсном состоянии. Применяют глинозем, окись цинка и вещества, которые сами по себе являясь бесцветными, существенно влияют на окраску пигмента.

Флюсами для надглазурных красок служат специальные легкоплавкие стекла. Назначение их сводится к закреплению керамических красок на глазурованной поверхности изделия, а также к сообщению им необходимого блеска. Исходные материалы и приготовление флюсов для получения керамических красок в принципе ничем не отличаются от исходных материалов и приготовления фриттованных глазурей. К каждому пигменту для получения определенной надглазурной краски подбирают соответствующий флюс, который должен отвечать свойствам краски и не влиять на красящие свойства пигментов.

Синие пигменты и краски получают, приняв в качестве основы соединения кобальта (см. цв. ил. 11, *в*). Красные и пурпуровые пигменты и краски содержат окислы железа, селенокадмиевые и хромово-свинцовые соединения, золото (пурпуровые краски). Окислы трехвалентного железа, лежащие в основе керамических пигментов и красок, дают окраску от оранжево-красной до фиолетово-красной. Для получения различных оттенков в состав пигмента вводят окись алюминия, цинка, хрома и др. Окись цинка и каолин усиливают красный оттенок, окись хрома коричневый, окись марганца – фиолетовый. Железосодержащие пигменты неустойчивы при температуре свыше 1000 °С.

Хромово-свинцовые соединения лежат в основе коралловой красной краски. Золото и соединения, содержащие золото, дают красные, розовые, фиолетовые, а также сиреневые пигменты и краски. Пигментами для пурпуровых красок служит тонкодисперсное металлическое золото (ярко-желтого цвета), возможно даже в сопровождении следов тонкодисперсной закиси золота (фиолетового цвета) и закиси серебра.

Способы формообразования в керамике: ручная, гончарная, шликерное литье, отминание в форме, пластовая

лепка.

Ручная лепка является самым распространенным способом формирования изделий. К ручной лепке относится жгутовая техника. Для этого используются раскатанные круглые жгуты, которые укладываются от краев днища будущего сосуда по окружности и сминаются, образуя стенку сосуда. Изделия, полученные способом ручной лепки, как правило, массивны. Глины здесь в избытке. Может быть, здесь мало изыска, но крупный массив делает изделие более монументальным. Эта техника является наиболее ранней, предшествующей появлению гончарного круга. Для изготовления игрушек достаточно небольшого куска глины, трансформация которого позволяет достичь выразительной формы. Яркими примерами ее являются каргопольская, филимоновская, вятская игрушки. Современные технологии лепки более подвижны. Используемые приемы вариативны в зависимости от задачи правдивой передачи образа (рис. 26).

Рис. 26. Ручная лепка в керамике. Учебная работа. УдГУ (г. Ижевск)

Гончарная техника означала резкий скачок в развитии не только керамики, но и в жизни человека. Уменьшилось количество глины в изделии, ускорился процесс изготовления, увеличился объем продукции, которая стала товаром, оказалось

возможным получать более тонкие пропорции и очертания силуэтов в формах сосудов. Гончарную технику называют способом свободного формирования на гончарном круге. В центр его помещают подготовленную к работе массу, из которой формируют вначале основу – низ, затем вытягивают стенки (тулово) сосуда и горловину (шею). Завершает изделие венчик – утолщение, упрочняющее изделие механически и необходимое также при сушке и обжиге. Снимают изделие с круга, подрезая днище циклей (тонкой проволокой).

Шликерное литье выполняют в гипсовую разъемную форму. Этот способ основан на свойствах гипса удерживать на стенках формы массу, наливаемую в сметанообразном состоянии, толщиной до 3 мм за счет непосредственного впитывания порами гипса влаги и быстром сгущении прилипшей к стенкам массы. Образование слоя пластического теста происходит равномерно. Излишки шликера выливаются, оставшаяся масса в течение нескольких дней высыхает. По мере высыхания изделие сокращается в размерах и само отделяется от стенок. Полученное после разъема формы изделие-сырец подвергается доработке: устраняют дефекты, сушат и подготавливают к дальнейшим операциям. Шликерное литье в большом объеме используется при изготовлении фаянсовых и фарфоровых изделий.

Отминание формы еще называют ручным оттиском в форме, и применялось оно у разных народов. Формой служили каменные и гипсовые полости. С их помощью можно было тиражировать скульптурки, посуду. Широко известен способ изготовления на Руси рельефных изразцов в деревянных формах. Рельефный рисунок формы отпечатывался на изделии непосредственно в процессе отминки массы, а на открытой будущей тыльной стороне изразца вручную лепился выступ, который упрочнял плитку и облегчал впоследствии ее монтировку на поверхности.

Пластовая лепка – сравнительно поздний способ формовки изделий. Раскатанную деревянной скалкой массу наподобие обычного теста заворачивают в свободном направлении, создавая объемы ваз и сосудов. Пластовое формование используют и для создания рельефа. На пластическое тесто можно легко нанести любую фактуру тканевого переплетения. При формовании массы будущего рельефа необходимо избегать необоснованного излома и сминания форм, которые снижают образную целостность.

4. Этапы развития искусства керамики

Керамика доисторического общества обусловлена состоянием материальной культуры, характерной для ранних сообществ, с невысоким уровнем производительных сил и производственных отношений, разноречивостью религиозных воззрений. Это относится к племенным и родоплеменным формам эпохи раннего неолита, когда появляется первая керамика. Найденные изделия свидетельствуют о том, что они выполнялись вручную и обжигались на обычном костре. Для такой керамики, чаще всего посудной, характерны утяжеленность формы, скупость декора, массивность объема и пропорций, простая техника декорирования в виде процарапывания или тиснения. Однако заметно, что внешний вид изделия, его поверхность, функциональная специфика неизбежно осмысливаются в преодоления материала, обжига гончарных изделий.

Широко известна неолитическая керамика Франции, например, скульптурка медведя из пещеры Монтеспан. К эпохе неолита относят глиняную мелкую пластику Волго-Камья: торс женщины с условно трактованными формами, фигурка медведя, другие изображения. Интересна керамика эпохи энеолита, восходящая к культуре Триполья. Здесь открыты фигурки женщин с характерным горбоносым профилем и распущенными волосами, служащие, как полагают, предметами культа. В Триполье найдена и расписная керамика. Керамика зарубинецкой и черняховской культур имеет славянское происхождение. Простые массивные зарубинецкие сосуды, вылепленные вручную, коптились в горнах, имели черную, темно – или красно-коричневую лощеную поверхности. Черняховская керамика иногда изготовлена вручную, но в этот период уже известен и гончарный круг. Если в зарубинецкой посуде исследователей поражает непосредственность и монументальная простота формы, которая компенсировала неумелость технологии, то у черняховских мастеров – большая культура обработки глины: чувство формы, красивой в силуэте и пропорциях; легкость в отделке; тонкие, далеко вынесенные от тулова сосуда ручки; узкие и высокие шейки. Нередко лепные сосуды украшены волнистыми и зигзагообразными линиями, обегающими сосуд, имевшими декоративное и магическое значение символов воды и оберега. Есть мнение, что геометрический декор в ранние периоды – не только показатель мировоззрения, но и следствие технических целей – для уплотнения черепка и лучших условий сушки и

обжига.

Сейчас уже не называют примитивной керамику времен неолита, периода бронзы и железа, эпохи Средневековья. К открытым материалам можно с успехом применить понятие *археохудожественный стиль*, с определенными законами формы, ее визуальными эффектами, которые достигаются с помощью стилизации, поиска выразительности вида, вытянутости пропорций, соотношений размеров и частей.

Законченным и совершенным видом обладает керамика, относящаяся к начальному периоду древних цивилизаций. Формирование самих цивилизаций ученые увязывают с развитием земледелия и оседлой жизни. Качественный скачок в развитии общества совершился в Восточном Средиземноморье. Ярким примером служит библейский город Иерихон в период, называемый докерамическим неолитом (VIII–VII тыс. до н. э.). О прогрессе города свидетельствуют открытые жилые помещения, пол которых покрыт известковой штукатуркой, окрашенной часто в красный или кремовый цвет. Стены выложены из сырцового кирпича. К этому времени относятся найденные глиняные фигурки людей и животных, крупные скульптуры человека из необожженной глины, налепленной на каркас и покрашенной. Однако в домах не найдена керамическая посуда.

Поразительно хороша **керамика древних цивилизаций**. Высочайшим искусством можно считать керамику *Древнего Египта, Ассирии, Вавилона, Шумер, Месопотамии.* Ко времени около 6 тыс. до н. э. относят женскую статуэтку из обожженной глины из г. Тепе-Сароб (Иранский Курдистан). Красивые стилизованные формы женской фигуры передают образ с помощью контраста развитых бедер и утонченных незавершенных нижних конечностей, упругих форм груди и тонкой вытянутой шеи. Как полагают, воплощение женского начала в различных культурах сходно между собой и обусловлено единством смысла, олицетворяющего родящее начало и сакральное значение. А это свидетельствуют о том, что искусство призвано выражать в художественной форме основные понятия жизни человека: рождение, смерть, материнство, труд, религию и др. Форма строится по законам художественной стилизации. В ряде случаев древние стилизованные решения формы удивительным образом соотносится с теми приемами, которые характерны для авангардных направлений искусства XX столетия.

Государство Египет сформировалось около 5 тыс. лет назад. Уже в IV тыс. до н. э. египтяне знали искусство изготовления глазурованных керамических изделий, а у шумер появился гончарный круг, с помощью которого создавались изделия из

глины. Широко известна ассирийская керамика. Тесно связанная с архитектурой она уже в ранние периоды отвечала законам монументального искусства, показывая изысканные решения поверхности стен, тактичность мастеров в создании и расцвечивании политого рельефа на стенах дворцов (см. цв. ил. 7, *в*). Несколько ассирийских дворцов и библиотека с 30 тыс. глиняных табличек были открыты археологами в XIX столетии. Стены дворцов украшены рельефами крылатых человеко-богов и человеко-львов. Сопоставление текстов и рельефов с изображениями воинов показали, что уже в тот период монументальное искусство было повествовательным и наделено жанровыми чертами. На рельефах дворца в Сузах, в период правления царя Ассурбанипала, появились изображения в профиль воинов царской охраны. В ассирийской керамике можно различить связь с резными гипсовыми рельефами. Четкость излома в линии перехода – касания стены и рельефного изображения в зависимости от направления света – создает богатую игру формы, а смелое и стилистически выразительное обозначение контура фигуры создает завершенный силуэт. Красивы сосуды, найденные в Сузах, относящиеся к IV тыс. до н. э. Не без основания полагают, что искусство ассирийцев и вавилонян, создавших стиль фризового искусства, переместилось в Персию.

Античная керамика. Древняя Греция – наследница искусства древнеазиатского и египетского искусства – сумела не только воспользоваться его технологиями и некоторыми стилевыми приемами, но и достигла таких высот керамического искусства, которые уже стали основой для подражания в последующие времена. Самостоятельным художественным феноменом является культура Крита и Микен (конец III – середина II тыс. до н. э.), непосредственно предшествующая древнегреческой. Эгейский стиль, созданный мастерами, отличается такими чертами, как асимметричность и свободное размещение изображений на поверхности изделий. Наиболее распространены декоративные мотивы морских растений и существ подводного мира. Примером эгейского стиля считается Ваза с осьминогом из Гурнии. Впоследствии форма и декор керамики принимают более статичный и схематичный вид.

Греческое искусство, в развитии которого выделяют несколько периодов, развивается от схематизма декоративных построений к жизненной достоверности изображений. Достигнутое разнообразие сосудов обусловлено разнообразием их функций, в одних случаях ритуальным назначением, в других – бытовым, в-третьих – праздничным и т. д. Ясность и целостность

формы, в которой непосредственно отразились представления о гармоничном человеке, достигаются пропорциональностью частей, строящейся часто на принципах «золотого сечения». Изображение красных фигур на черном фоне и черных на красном дали соответствующие краснофигурной и чернофигурной керамики. Образ человека постоянно является центральной в ней темой, как и во всем греческом искусстве.

Греки не пользовались цветными поливами в декоре керамических изделий, но изобретенный ими огнеупорный черный лак – превосходное средство для достижения цельности и емкости образной системы. Узкая палитра цветовых сочетаний стала, с одной стороны, основой стилевой общности, с другой – тонкого художественного прочтения сюжетных композиций. Пятно, линия и фон – герои керамического искусства. Используя их, древнегреческие мастера искусно воплощали сцены охоты и сражений, пиршества людей и богов, спортивные состязания и др. Иногда трактовка их изображений носила черты юмора и назидательности.

Керамика мусульманского Средневековья. Каждая культура внесла в искусство керамики свой вклад. Нельзя не отметить достижения керамики мусульманского Средневековья, прежде всего Турции и Ирана, Средней Азии (см. цв. ил. 7, *в*). Мусульманское искусство известно изобретением так называемых люстр, чрезвычайно богатых декоративными эффектами. Их появление считают следствием запрета у мусульман на использование в быту изделий из драгоценных материалов. Своеобразной компенсацией и стали цветные составы люстр, дающие перламутровые переливы.

Компенсацией запрета другого рода – изображения человека – стало орнаментальное искусство, в основу которого лег растительный мотив. Очень редко встречаются изображения птиц. Еще реже – изображения животных. Растительный мир был своеобразным отражением мироздания в искусстве арабов, в большей своей части наследников скотоводов. Расцвет мусульманской керамики относят к XIV–XV вв. в Испании, в период присутствия там арабов. Особым художественным явлением можно считать вплетенные в орнамент письмена: выдержки из Корана.

Причудливы исторические линии развития керамики. Например, *испано-мавританская* керамика очень ценилась в Италии. Попадая сюда по Средиземному морю, она способствовала рождению нового декоративного стиля в причудливом соединении ренессансных и восточных мотивов. Часто наблюдались сюжеты живописных произведений эпохи

Возрождения, в результате чего возникла итальянская майолика. В композиции расписных ваз, блюд, тарелок можно видеть обрамление, напоминающее испано-мавританские мотивы, а центр занимает образ человека – греко-римская традиция искусства. Отличие итальянской росписи от греческой в том, что здесь значительно усовершенствована техника росписи, которая выполнялась по эмали, нанесенной на необожженную поверхность. Техника росписи не допускала переделок, что говорило о ее совершенствовании и отточенности. По названию города Фаэнца, где изготовлялась итальянская майолика, ее стали называть фаянсом. Майоликовые произведения, в частности рельефные композиции, украшали храмовые здания. Имя скульптора и керамиста Луки де Ла Робия широко известно в связи с созданными им портретными рельефами и скульптурами, образами Мадонны с младенцем.

Преемниками итальянского майоликого искусства считают Францию (Лион, Руан) и Голландию (Дельфт), а также места, где впоследствии, как, например, в Германии (Мейсен), Франции (Севр), Англии (Веджвуд), стали разворачиваться события, связанные с изобретением технологии европейского фарфора и его победного шествия.

Китайская керамика, и прежде всего фарфор, является непревзойденным искусством, секреты которого, как полагают, не раскрыты и сегодня. Начало развития его по разным источникам, относят к I–IV вв. н. э. Считают, что к VI столетию фарфор сложился в том виде, в каком его узнали европейцы в XIII в. Первым путешественником, привезшим в Европу китайский фарфор, был венецианский купец Марко Поло.

Важно иметь в виду, что высокое искусство китайского фарфора нельзя рассматривать вне общих традиций китайской художественной культуры. Развитию его сопутствовал расцвет других художественных ремесел: резьба по камню, дереву, кости, красные лаки. В росписи фарфора можно увидеть влияние декоративного искусства шелковых тканей.

Конструкции печей по выделке фарфора в Китае и сегодня практически не изменились. Современная печь, как и древняя, строится на небольшом уклоне. В передней части ее имеются отверстия: одно – для загрузки мелконаколотых дров хвойных пород, другое для поддува воздуха и чистки золы. Три зоны обжига печи имеют разные температурные режимы. Ближе к зоне огня размещаются колонны капселей с фарфоровыми изделиями, покрытыми белой глазурью. Здесь температура обжига 1300–1350 ˚С. Во второй зоне обжигают цветные глазури при 800–900˚. Ближе к трубе обжиг покрытий ведется при 800˚ и длится около

30 ч. После этого в печь подают воду для восстановления газовой среды. Пары воды повышают блеск и белизну фарфора.

Материалами для фарфора служат каолин и фарфоровый камень. Последний имеет несколько разновидностей. Камень нанкан позволяет получать фарфор, отличающийся особой белизной и просвечиваемостью, применяя камень чи-мынь получают дешевую массовую продукцию. Для изделий, покрываемых цветными глазурями, используют камень санпофан, который по содержанию красящих примесей занимает промежуточное положение между двумя вышеназванными.

Изделия, покрываемые цветными глазурями и надглазурной живописью, обжигают в специальных муфельных цилиндрических вертикальных печах без трубы. Печь имеет двойные стенки, между которыми загружается древесный уголь, а через имеющиеся внизу отверстия засасывается воздух. Высота печи более 2,5 м. Обжиг производится в течение 6 ч при температуре около 800°.

Форма китайских изделий легко узнаваема. Ее абрис чаще всего имеет широкую нижнюю часть и более узкую горловину, что диктуется условиями обжига: большим количеством жидкой фазы расплава, который удерживается массивной нижней частью. Мастера в такой компоновке нашли удивительно чистые пропорции, соотношения диаметров и частей тулова и горловины.

Роспись по фарфору связана с формой и поверхностью изделия, а эстетическое содержание изображения тесно связано с искусством каллиграфии, пониманием остроты, самостоятельности мотива, знака, иероглифа. Сходные задачи решены в приемах росписи на вологодских берестяных бураках, изделиях с арабской каллиграфией. Мастерам важно подчеркнуть чистоту фона и завершенность общих очертаний ваз. Светлый фон усиливает эффект гармонии и подчеркивает лаконичность пятна, может сегментироваться в виде клейм или поясов, может быть записанным черной росписью.

Резьба по фарфору, которая выполняется по подвяленному или высушенному изделию, дает не только красивые контрасты света. Заполнение углублений глазурями добавляет напряжения и глянцевитого свечения красок. Кроме такой техники, распространившейся в ранний период и долго используемой в изделиях типа «селадон», применялась прорезная техника в сосудах с двойными стенками. Внутренняя стенка являлась собственно стенкой сосуда. *Техника рисового зерна* тоже необычайно красива. На приготовленном для декорирования изделии наносились углубления, напоминающие след рисовых зернышек, которые заполнялись цветной глазурью.

Кракле, бычья кровь – это прозрачные и непрозрачные виды глазури. Глазурью, носящей название бычья кровь, сплошь покрывается поверхность изделия. Способ кракле позволяет получить изящную сетку трещинок на поверхности керамики. Этот же термин дал название приему росписи по ткани, используемому в технике горячего батика.

Из истории европейского фарфора. Для историков по-прежнему актуальны национальные приоритеты открытия и вопросы формирования керамического европейского стиля. Исследователи отмечают, что фарфор, занимающий промежуточное положение между мягким и твердым, в качестве исторического эпизода существует уже в 1575 г. в Италии. Во время правления Медичей в знаменитых флорентийских садах действовали мастерские по изготовлению фарфора. Считается, что компоненты фарфоровой массы были привезены из Китая.

Мягкий французский фарфор изготовлялся с 1702 г. во французском городе Сен-Клу. Твердый фарфор в то время еще не был открыт. Изобретение и приоритеты выпуска «настоящего фарфора» закреплены за немецким городом Мейсеном, где в 1710 г. была запущена первая европейская мануфактура твердого фарфора. Богатые традиции качественной керамики Франции позволили ей вырабатывать твердый фарфор позднее, когда были открыты запасы каолина в Лиможе. Севрская фарфоровая фабрика принадлежала правящему дому, имела льготы и привилегии и действовала с 1769 г.

В Италии время производства твердого фарфора относят к 1720 г., в Англии в середине столетия производились эксперименты с мягким фарфором. Как отмечалось выше английская рецептура фарфора включила в себя большое количество костяной муки, давшей ему название, его производство развивается в последней трети XVII в. Костяной фарфор используют для изготовления бисквитных скульптур и декоративных ваз, иногда для декоративных чайных и кофейных сервизов. Голландский фарфор в художественном отношении не приобрел самостоятельного значения и стал своего рода эпизодом фарфорового соревнования в Европе. Однако искусство голландских керамистов в целом можно рассматривать в ряду высочайших художественных достижений этого времени. Голландские мастера по фаянсу из Дельфта не уступают мастерам фарфоровых дел прежде всего в художественном отношении. Подражая мастерам из Китая: их белым сосудам с синей росписью, и Японии: фарфору «имари», дельфтские искусники сумели найти свои национальные черты. Основной темой для них стали пейзажи, которые напоминают о высоких

достижениях художников Северного Возрождения. Пейзажные, исторические и бытовые сюжеты встречаются наряду с восточным декором, разместившимся по широким полям столовых тарелок. Причудливость графического решения и разнообразие пластических мотивов в формах керамики действительно можно считать проявлением барочного искусства, оказавшего большое влияние на становление европейского искусства. Надо отметить, что и для России голландская майолика и фаянс были одним из источников творческого вдохновения.

Общая характеристика европейского фарфора сводится к тому, что на первом этапе развития он носит черты подражания восточным образцам в формах и декоре. Однако и собственная художественность не заставила себя ждать. Мейсенский фарфор был одним из законодателей мод. Посуда и скульптурная пластика в стилевых традициях рококо изысканна, пластична, выразительна. Английский фарфор быстро находит национальные черты стиля. Быстро пройдя этапы подражания образцам немецкого Мейсена и французского Севра, прежде всего, в рокайльных мотивах цветов и экзотических птиц на цветном фоне, он уже в последней четверти столетия становится строже: здесь укрепляются черты классицизма. Считается, что в области сюжетов английские художники превзошли французских и немецких. Боскетные группы, изображения персонажей английской литературы, актеров, писателей, фигур бытового характера, сюжеты на мифологические темы – все это сочетается с созданием в большом количестве мелких разнообразных изделий повседневного назначения, с тонкой проработкой декора в пластике и росписи. Франция также остается законодательницей мод. Мягкий фарфор, изобретенный здесь, имеет ряд бесспорных преимуществ в декоративном выражении. Меньшая температура плавления фарфоровой массы способствовала хорошему сцеплению ее с глазурью и получению высокого эффекта светоотражения, глубокого и чистого цветового тона, тонких эффектов росписи. Французы применяли цветные фоны (кобальтовые, бирюзовые, лимонно-желтые, зеленые). Заметна перекличка в сюжетах с гобеленами и популярными в тот период сценами на природе. Прием клейма, окруженного золоченым орнаментом, в котором на белом фоне помещалась живопись, чисто французское решение. Не случайно, что именно французские мастера получили заказ от русской императрицы Екатерины II в 1778 г. Французское искусство вдохновляло и русских мастеров.

История русской майолики и фарфора. В самом слове *майолика* слышатся звуки, происходящие от керамических

терминов: глазурь, глина, муравление, и это не может быть случайным для русского уха. О том, что искусство глазурования гончарных глин в России было делом привычным, свидетельствуют древние образцы. Однако собственный опыт русских умельцев никогда не противопоставлялся искусству других стран. Сопоставление, дополнение, преобразование, улучшение, поиск новой пластической правды всегда превалировали в их творческом методе. Потому столь наивно-трогательны и в этой трогательности особенно красивы у них греко-византийские мотивы на муравленых изразцах: единорог, птица феникс, лев с благородной личиной. Художественное сознание народа наделено особой пластичностью, державностью, не отражением острой злободневности, а умением за бытийным проникать в глубины духовного потока. Домайоликовая керамика на Руси – явление примечательное. Декоративное оформление ее условно можно разделить на технологическое и изобразительное. К технологическим приемам относятся техники красного и черного лощения, задымления (морения и томления в горне без доступа воздуха), обварки (в муке).

Майолика является естественным продолжением керамики неполитой, традиции которой уходят корнями в раннеславянское искусство. Впоследствии в русской керамике присутствует вся палитра декоративных приемов: эмалирование, ангобирование, роспись, глазурование и др. В XIX – начале XX столетий гончарная посуда декорировалась приемами налепа, тиснения, процарапывания, но особенно популярной стала керамика, политая разноцветными глазурями – коричневой, зеленой и желтой (соответственно – марганцевой, медной, железной).

В художественном отношении русская майолика есть общенациональное явление, которое в большинстве случаев трудно разделить по социальному признаку. Крестьянская керамика, выполняемая в периоды межсезонья, имеет общие черты с посадско-ремесленной. Открытия в профессиональной сфере быстро распространялись и становились достоянием многих керамических промыслов. Изделия их в различных городах, разбросанных на широком пространстве русского государства, наделены сходными пластическими чертами.

На заводе московского купца Афанасия Гребенщикова еще во второй четверти XVIII в. выпускалась русская «ценинная» посуда. Ее декоративность достигалась многоцветной росписью по белой эмали. К концу столетия майолику сменяет полуфаянс – более простой технологически, поскольку основная масса была светлой и белой эмалью не покрывалась. К тому же подглазурная роспись не только прочнее, но и сочнее, ярче. Фабрика Гребенщикова

располагалась в ныне всемирно известной Гжели. Гжельская майолика тоже неповторимое явление. Высококачественные белые гжельские глины в качестве образцов сослужили хорошую службу открывателю русского фарфора Д. И. Виноградову.

Большое распространение в России получила архитектурная майолика. Полюбились заказчикам изразцовые наличники, горящие красочными пятнами, пояски под карнизами, горизонтальные полосы в местах членения объемов по вертикали. Применение архитектурных изразцов с различными зелеными оттенками, начавшееся еще в начале XVII в., обретает большую цветовую и пластическую выразительность (см. цв. ил. 9, *д*). Ценинная керамика, служащая украшением храмов в Москве, в городах Золотого Кольца, в далеком Сольвычегодске (старой Перми) возвращала архитектуре черты узорочья. Большую роль в оформлении интерьеров архитектуры выполняли популярные в России изразцовые печи с богатым травным орнаментом и сюжетами северно-европейского происхождения.

Русский фарфор как всякое крупное явление полон тайн и загадок. В истоках фарфорового дела можно найти имена первого разработчика Ю. Кологривого, русского купца А. Гребенщикова, и конечно же Д. Виноградова, который совместил в себе теоретика фарфорового дела, экспериментатора, практика-производственника, заменившего собою то, что по нынешним меркам можно было бы именовать крупным научно-исследовательским институтом. Более тысячи экспериментов выполнил ученый за время работы на «порцелановой фабрике» в Санкт-Петербурге. Предшествовала этой работе поездка Д. Виноградова, уроженца г. Суздаля, вместе с М. Ломоносовым и Р. Райзером в Германию (1736) по императорскому указу «для изучения между прочими науками и художествами особливо и главнейшие химии и металлургии к сему тому, что касается до горного дела или рукописного искусства». По возвращении в 1744 г. в Россию с аттестатами и свидетельствами звания «бергмейстера». Д. И. Виноградов стал самостоятельно решать вопросы, связанные с созданием нового производства, с разработкой рецептур и технологических приемов изготовления фарфора, а также керамических красок для живописи по фарфору. Предприятие, названное впоследствии именем М. В. Ломоносова, который также принимал участие в разработке рецептур фарфора, было устроено в десяти верстах от Петербурга. За 12 лет работы с 1746 по 1758 г., к которому исследователи относят первые упоминания о рецепте фарфора, налажен выпуск высококачественного фарфора, ставшего известным в России и за рубежом.

Среди различных мануфактур, многие из которых не выдержали конкуренции, успешно развивалось производство, основанное в 1766 г. в селе Вербилки Московской губернии английским купцом Францем Гарднером. Много сделал для этого Иоганн Миллер, прежде работавший на императорском заводе. Завод Гарднера наследовал традиции Императорского фарфорового производства, а в дальнейшем оказал большое влияние на русскую фарфоровую промышленность.

Важнейшей особенностью русского фарфора в силу общинных традиций является его быстрое распространение как товара и как технологии. Императорский фарфоровый завод – не единственное предприятие в России. Частные заводы Ф. Я. Гарднера, А. Попова, И. Е. Кузнецова, М. С. Кузнецова, мелкие фарфоровые мастерские братьев Гулиных, Тереховых, А. Л. Киселева, Н. Маркова, Г. Маркова, П. Фомина, А. Миклашевского и многих других свидетельствуют, насколько плодотворна достойная художественная идея на российской почве.

XIX в. считается временем расцвета русского фарфора. Он становится доступным всем слоям населения, характеризуется разнообразием направлений, форм, декора и все же есть черты, отличающие русский фарфор в ряду мировых явлений. Первое обстоятельство связано с созданием жемчужины музейного собрания из Русского музея четырех орденских сервизов – Андрея Первозванного, Александра Невского, Георгия Победоносца, Св. Владимира (1778–1783). Стилевые особенности геральдики и воплощенные в росписи эмблематические мотивы подводят своеобразный итог поискам национального стиля. Изысканная посуда, созданная для приема при дворе кавалеров этих орденов, воплощает в себе свойственные русской жизни идеи служения Отчизне. Отечественная война 1812 г., духовный подъем народа, разночинно-демократический фон общественной жизни способствовал созданию произведений с изображением героев войны 1812 г. Светский характер искусства фарфора органично вписывался в литературную основу, архитектурные виды городов России и Германии, которые пользовались большим спросом.

Еще одним стилеобразующим фактором русского фарфора является перенос образов сельской и городской этнографии в скульптурную керамическую форму. Выполненные по напечатанным в журнале «Волшебный фонарь» гравюрам жанровые образы городских жителей первой половины XIX в. – разносчиков, полицейских, модниц, почтмейстеров не только наделены типическими чертами, но и отвечают тонкостям моделировки фарфоровой массы. Гарднеровская серия второй половины XIX столетия «Народы России», не только сохранила

этнографические контексты образов, но и наделила их пластической достоверностью в трактовке одежды, головных уборов, украшений, поз. Потрясающе красива фарфоровая скульптурка «Водоноска». В плавных линиях и разворотах бедер и торса, склоненной головке, линиях рук, удобно разместившихся на крыльях коромысла с ведрами, воплотились свойственные русскому характеру созерцательность и задумчивость, плавность и внутренняя сосредоточенность, широта и размеренность.

В последней трети XIX столетия в фарфоровом производстве в России происходит своеобразная революция. Возникают крупные объединения типа «Товарищества М. С. Кузнецова», поглотившего ремесленные и мануфактурные производства. В частности, завод Гарднера был продан этой фирме. Отражение стремительно изменяющихся вкусов в продукции «Товарищества» обусловлено расширением ее ассортимента, широко поставленным рекламным обеспечением, промышленной унификацией, потребностями заказчика. В значительной мере фарфор и фаянс отвечают тенденциям времени, предшествующим стилевым нормам модерна.

Как всякое большое стилевое явление, керамический модерн имеет идейные и социальные основы, представлен именами авторов сумевших найти художественно-пластические ответы на вызов времени: М. Врубель, К. Сомов и др. Импрессионистическая контрастность фактур, асимметрия и динамичность в позах и трактовке персонажей – все свидетельствует о том, что керамика на короткий период времени превратилась в род изобразительного искусства. Но с вступлением на сцену истории авангарда она вновь обрела декоративность, но на иных принципах художественного синтеза.

Керамика XX столетия характеризуется рождением самобытных национальных форм, наполненных поэтикой современности. Метафорическое выражение – так можно охарактеризовать поиски в керамическом искусстве прошлого столетия (см. цв. ил. 9, *г*). Явлением, благодаря которому была подведена черта прошлому искусству, стал авангард. Керамика Чехонина отграничивает стилевые оттенки нового искусства от прошлого. Доминирование локального пятна в гербовых символах новой страны напоминают о супрематическом методе. Эксперименты Малевича с формой керамических изделий, изменивших округлость и симметричность тулова на геометрическую угловатость, и активное динамическое выражение формы, предвосхитили на многие десятилетия тему нового формообразования. Однако искусство, устремленное в будущее, не готово к идеологическому противостоянию. От идеи

искусства, до ее осуществления в общественном сознании, которое обеспечивается различными социальными, образовательными, политическими институтами, наличествует, как оказалось, непреодолимая дистанция. Ведущими тенденциями керамического искусства XX в. в России становится монументально-декоративная и выставочная керамика. Бытовой фаянс и фарфор нашли свое место в обеспечении населения недорогими изделиями. Ломоносовский фарфоровый завод, завод в Дулево, счастливо возрожденная Гжель, другие производства становятся основными производителями. Предприятия народных промыслов вошли в золотой фонд российской керамической культуры XX столетия. Но надо помнить, что для большой России это составляет малую часть народной керамики, которая включает менее известные, но не менее значимые явления народного искусства.

5. Художественное стекло

История и технологии в развитии стеклоделия: стекло древних цивилизаций. Первый остеклованный материал – обсидиан – появился на земле в результате вулканических процессов, как полагают ученые, более 4 млн лет назад. Он появился в ходе расплава кремнезема внутри вулканических образований, имел темно-коричневый цвет, был твердым. Его распространение в качестве материала для орудий труда, служащих различным хозяйственным целям, и как оружия археологи относят к ранним периодам человечества. При осторожном скалывании куска обсидиана получался инструмент с тонкой режущей кромкой и острым концом.

Нет точных сведений о том, когда были созданы условия варки стекла человеком. В отличие от керамики, которая получается при сравнительно низких температурах, стекло плавится при 1500 °С и выше в течение многих часов. Для организации варки требовались знания и соответствующие условия. Считается, что искусством получения легкоплавких стекол (глазурей) владели мастера древних цивилизаций, в частности *Месопотамии*. Глазури получались при обжиге керамических сосудов, которые устанавливались в обжиговых ямах и засыпались дровами. Зола, получавшаяся при сжигании дров, взаимодействовала с поверхностью керамических изделий, в состав которых часто входит кремнезем (кварцевый песок). Существует даже понятие «самоглазурующийся фаянс», который получали подобным образом в *Древнем Египте*.

Из археологического наследия Египта известен и ранний стекольный предмет – бусина, владелицей которой, как полагают, была царица Хатшепсут. По времени – это середина III тыс. до н. э. Египетский способ получения стекла проходил в два этапа. Сначала в специальных печах в плоских керамических блюдах расплавлялся состав из кварцевого песка, соды и известняка (другой состав песок, зола, известняк). Затем из остывшей расколотой массы оставляли наиболее остеклованные куски, которые варили вторично при высокой температуре.

Трудно представить себе, что столь распространенное ныне стекло принадлежало в древности в основном верхнему сословию и стоило необычайно дорого. Пластинками из стекла, наряду со слоновой костью и золотом, украшались торжественные троны; саркофаги, изготавливались амулеты, небольшие косметические сосуды. Сосуды из стекла появились в Месопотамии и Египте примерно в середине II тыс. до н. э. Древнейшей стеклянной

считается чаша, изготовленная в правление Тутмоса III (ок. 1450 г. до н. э). Чаша цвета бирюзы украшена синими, желтыми и белыми нитями в виде бутона лотоса. Александрия считалась крупным центром стеклоделия, отсюда его продукция развозилась в другие страны.

Для получения стекла вначале изготавливалась основа (сердечник) из песка, смешанного с глиной или навозом и обернутого иногда для прочности тканью. Вязкая стекольная масса вытягивалась из печи в виде толстой нити с помощью металлического прута и в горячем, еще расплавленном состоянии обертывалась вокруг сердечника. До того как она остынет, ее прокатывали по каменной гладкой плите, добиваясь относительно ровной поверхности. Можно было выгладить стенки будущего сосуда гладким булыжником. В другом случае вокруг сердечника обертывалась своеобразная стекольная лепешка, перед этим раскатанная из мягкого куска. Шов, в месте соединения краев лепешки, заваривался на огне в печи. Затем сосуд полировался выглаживанием или прокатыванием на плите. Заканчивалась отделка привариванием ручек, формированием горлышка, декорированием. Для выполнения декора на поверхности стеклянного изделия оказалась пригодной технология обертывания сердечника нитью. На еще не остывшую поверхность сосуда при вращении накладывали стекольные нити другого цвета. Получающийся при этом спиралевидный узор располагался ритмично, образуя на поверхности горизонтальные цветные ряды. Подобная техника используется и в настоящее время. Стекло, получаемое подобным образом, было непрозрачным, «глухим».

К концу XIV в. до н. э. относят существование стеклянных ювелирных изделий, найденных в гробнице Тутанхамона. Здесь сочетание стекла, золота, драгоценных камней свидетельствуют о полноценном художественном синтезе.

Развитие стеклоделия осуществлялось сравнительно медленно. В истории стекла известны способы получения сосудов без сердечника, например, отливкой в формы. Декоративный рисунок стал наноситься с помощью вращающихся колес. Мозаичные стеклянные пластинки использовались для инкрустации дорогостоящей мебели. Археологические материалы свидетельствуют о том, что стекло из Египта и Месопотамии по торговым путям доходило до Европы и даже России.

Для **Ближнего Востока в I тыс. до н. э.** стеклодельное производство было делом не новым. Здесь, в отличие от египетского, из стекла изготовлялись декоративные предметы – настенные панно, горельефы, а стекольная размягченная масса

помещалась в глиняную или деревянную форму. Формовка стекла на песчаном сердечнике появляется около VII в. до н. э. и совершенствуется в дальнейшем. Примером служат небольшие стеклянные емкости, напоминающие греческую керамику. Украшением служили «прочесанные» или «зигзагообразные» орнаменты. Новшеством в стеклоделии выступают стеклянная мозаика и миллефиори ярких тонов.

К началу нашей эры стекло выполняется уже более совершенствованными методами. В этот период ценились изделия прозрачные, окрашенные в яркие цвета либо бесцветные, без внутренних пороков: помутнений, пузырьков, свилей. Битое стекло ускорило процесс варки. В состав стекольной массы включали песок, золу, известь, соду, стекольный бой. Стекольщики в этот период пытаются избежать зеленых оттенков цвета, который появляется из-за примесей железа. В античном стекле заметно уже большее количество компонентов: свинец, делающий его прозрачнее, олово, кобальт, марганец, серебро. Красиво ярко-красное приглушенное стекло, полученное на основе меди. В поверхность изделий нередко впаивался узор из тонкой золотой фольги.

Способ выдувания стекла в Сирии был поистине революционным. Там в 50-е годы до н. э. была изобретена стеклодувная трубка. Новая техника сделала возможным изготовление прозрачных тонкостенных сосудов самой разнообразной формовки. Этот способ просуществовал почти 2 тыс. лет. В России в XIX в. был распространен способ получения оконных стекол с помощью выдувания: еще мягкая полая форма разрезалась, раскроенный таким образом материал раскладывался на гладкой поверхности, подрезался по размеру будущего формата остекления и остывал. В оконных проемах старых домов и сегодня можно встретить стекла с характерной для такой технологии неровностью поверхности.

Выдувание позволило упростить и удешевить процесс изготовления стеклянных сосудов, дало возможность для совершенствования форм. В первые два столетия новой эры сирийские мастера использовали технику выдувания в форму, получая флаконы, чаши и колбы, которые украшались налепленными, а иногда вплавленными в толщу стекла египетскими орнаментами.

Римское стекло, как явление, это общее определение различных технологических приемов, существовавших в странах под протекторатом Рима. В I в. н. э. устраиваются стеклоплавильни в Италии, в римских колониях Испании, Галлии, Фландрии, Британии и Германии.

Известно более 130 видов античного стекла: кувшины для вина, сосуды для хранения масел, косметики, блюда до одного метра в диаметре, предметы ювелирного украшения и др. Первое римское стекло по форме напоминало керамические и металлические сосуды, однако впоследствии оно напоминало о свойствах и технологии (текучести, выдувания). Получили развитие изобразительные мотивы в форме сосудов: стилизованных животных, человеческих голов, других объектов. Высокой техники достигло декорирование; особенно популярными были сцены боев гладиаторов, состязаний колесниц и др. Заметно и такое декорирование как надписи. Техника декорирования основана на довольно трудных приемах. Имитация оникса и агата, горного хрусталя осуществлялась в виде рельефных изображений камней. Для этого служило двухслойное стекло, которое выполнялось из цветного и молочного материалов. Абразивными порошками и медными колесиками снимались слои стекла, что давало различные тональные оттенки. Блестящим примером римского стеклоделия считается «портлендская ваза» – амфора синего цвета, со сценами из эпоса Гомера. Такие техники как негативный рельеф, эмали, золочение стекла, гравирование, «змеиные нити» придавали изделиям красивый вид. Некоторые технологии ныне утрачены, например, «стеклянные сетки», прикрепляемые на стерженьках и отстоящие от поверхности сосуда на некотором удалении. Стекло использовалось в инкрустации мозаичных композиций, где оно имитировало мрамор, порфир, яшму. Изысканные и необычайно дорогие изделия из так называемого мурринового стекла имели императоры и римская знать. Значительно позднее эта техника была интерпретирована в Венеции и носила название «миллефиори». Внутрь бусины помещались «миллефиоринки» – стекло молочного цвета, образуя так называемый «глазковый» мотив.

Как считают, римское стекло было своеобразной вершиной мирового стеклоделия, которое родилось как художественный феномен благодаря сочетанию восточных и европейских традиций культуры. Распад Римской империи и наступление эпохи переселения народов приводят к тому, что стеклодельное искусство перемещается обратно на Восток. История и технология стекла испытывала в последующее время художественные приливы и отливы. Стилевыми чертами наделено стекло различных культур: сассанидской (Персия), мусульманской, европейской, периода Возрождения.

Стекло в Византии – это уже совсем новые формы, новая техника мозаики, резные и шлифованные фляги, сосуды для вина

и воды, очень редкие, так называемые стаканы Ядвиги с рельефными резными украшениями на зооморфные мотивы. Многие техники, к сожалению, были забыты в период падения Рима и возвышения Константинополя (с IV по XIV в.). Особое значение в истории византийского искусства имеет смальта: кусочки глухого стекла для изготовления мозаик. Мозаичное искусство Византии – величайшее мировое достижение, которое было перенесено в Россию и в домонгольский период получило особое воплощение.

Стекло арабо-мавританского мира начинают расписывать эмалевыми красками и золотом. Алеппо и Дамаск становятся центрами такого производства, а лучшими изделиями с XII до XV в. становятся сосуды для вина и воды, чаши, фляги и стаканы из цветного стекла с пестрыми росписями, дополненными золотыми арабесками.

В XV в. искусство стеклоделия характеризуется персидскими мотивами (истоки его с Ирана) и мавританскими, особенно повлиявшими на испанское стеклоделие (в связи с наплывом туда мавров из Африки). Сохранились многочисленные образцы сосудов для вина и воды из синего или зеленого стекла.

Венецианское (муранское) стекло. Преемницей римского искусства стала Венеция, куда переместилась большая доля константинопольских ценностей после четвертого крестового похода (начало XIII в.). Здесь высоко ценились бисер и бусы, изготавливаемые из стеклянных трубочек. Иногда бусы выполнялись с подражанием жемчугу. Венецианское стекло разнообразно по типам изделий, о чем иногда можно судить по картинам художников. Знаком высокого художественного мастерства венецианского стеклоделия является «муранское стекло», которое с середины XV в. стало называться по-итальянски *cristallo*, т. е. чистый. В формах этих изделий легко угадываются очертания серебряных сосудов готического периода. Усиливает этот эффект прием «агатового стекла», массы с неперемешанным составом. Непрозрачной эмалью с золотыми элементами выполнялись жанровые композиции, темами которых были праздники и мифологические сюжеты. Прием *кракле*, известный из китайского керамического искусства, был имитирован венецианскими мастерами. В «венецианской нити» или «филиграни» использовалось цветное стекло. Нитью выполнялся и линейный и сетчатый орнаменты, алмазной гранью – растительный орнамент, выполняется он с помощью алмазов, привозимых из Индии. В эпоху Возрождения венецианское стекло приобретает особую утонченность, разнообразие форм, пластическую выразительность. Изобретательны венецианцы и в

форме различных сосудов, выполненных в виде предметов, растений, животных. Высокого искусства добиваются они при изготовлении люстр: стеклянные прихотливо изогнутые части, внутри которых совсем незаметны были металлические сердечники, составляли рисунок люстр красивый, завораживающий.

Венецианское стекло доминировало вплоть до XVIII столетия, но и в других странах искусство его изготовления развивалось. Ярким свидетельством этого остается испано-мавританское стекло. Немецкое, французское, чешское, английское, финское, американское стекло характеризуют особые качества национального стиля, хотя оно, безусловно, хранит опыт других школ и технологический.

Русское стекло имеет свою историю развития.

Стекло древнего славянского мира тоже носит на себе своеобразный отпечаток художественного стиля. К ранним археологическим материалам этого рода относят зарубинецкие и черняховские изделия (II в. до н. э. – IV в. н. э.). Так от зарубинецкой культуры сохранились остатки стеклянных и выполненных из пасты украшений. От черняховцев – изделия плосковыемчатой эмали: бронзовых подвесок, фибул и других украшений. Это искусство «не местного происхождения, но, полюбившегося населению Поднепровья» (В. М. Василенко) (см. раздел 9).

Можно предположить, что предпочтение в декоративном искусстве I тыс. отдавалось не стекольному, а ювелирному искусству – художественному металлу, которое характеризует высокий стиль славянской орнаментальной и технологической культуры, остается явлением, широко известным и ценимым в Европе.

Стекольное искусство на Руси X–XVI вв. представляется довольно развитым производством и характеризуется технологией использования свинца. Свинец применялся русскими мастерами намного раньше, нежели в Англии. Получаемое таким образом стекло напоминало хрусталь: оно было чистым и прозрачным. Точно установлено, что стекло для окон и мозаик при строительстве первых храмов было завезено из Византии, однако в конце X в. в Киеве были уже свои мастерские.

Монгольский период сопровождается полным упадком стеклоделия. Лишь в XVI столетии, в частности в Черкассах на Украине стали возникать стекольные гуты. Здесь изделия украшались полосами стекла с зеленым оттенком, декорировались эмалями. Мастерские по обслуживанию потребностей двора были обустроены в Дмитриевском уезде, а

затем в Измайлове. Изделия, исполненные дутьем в форму или без нее, часто расписывались золотом. Мастерские в Ямбурге и Шабине (под Петербургом) выпускали, как считают, русский вариант стекла в «венецианском духе». Не только бытовые изделия изготавливались на заводах. Уникальной стала звонница для Петергофа, состоящая из нескольких различных по размеру колоколов.

Огромная роль в организации стеклоделия в России принадлежит М. В. Ломоносову. По рецептурам, открытым М. В. Ломоносовым в 1740-х годах, была освоена технология цветных стекол, включающая в своих вариациях до шестидесяти компонентов. Ученым созданы технологии получения бисера, стекляруса, пронизок, подвесок, других украшений. Декорирование изделий было интересным и сложным. Ломоносову принадлежит первенство в создании способа варки смальты, на основе которой в его мастерской в Санкт-Петербурге выполнены «баталии» Петра I. Всего же в мастерской были изготовлены более сорока мозаик, большая часть которых до нашего времени не сохранилась.

Русское стекло XVIII–XIX вв. входит в мировую сокровищницу художественных явлений. В стилевом отношении бытовое и декоративное стекло тесно связано с общими процессами развития художественных стилей. Значительное влияние на характер стилеобразования оказало архитектурное стекло, которое появилось благодаря обращению к теме декоративного оформления у таких известных архитекторов, как К. Росси, Ж. Тома. В этом процессе архитекторов волновал более всего синтез, ансамблевость предметно-пространственной среды, в которой неотъемлемая акцентная роль принадлежала внутреннему убранству, в том числе и изделиям с использованием стекла. Интерес к стеклу и сотрудничеству с заводом проявляли А. Воронихин, А. Брюллов, В. Стасов. Уникальные архитектурно-художественные объекты, выполненные по их рисункам, входят в органическое единство с предметно-пространственной средой и образуют художественные ансамбли. Вазы, канделябры, торшеры особой конструкции были необыкновенно красивы.

Для истории художественного стеклоделия необычайно важной является деятельность семьи Мальцовых и прежде всего родоначальника династии – предприимчивого заводчика Василия. Этой семье в первой половине IX столетия принадлежало более двадцати стекольных предприятий, в том числе и широко известный ныне центр Гусь-Хрустальный – «Мальцевскую» алмазную грань, которая применялась для декорирования

изделий, исследователи справедливо считают символом русского стекла, сопоставимого по значению для мирового стеклоделия с хрусталем «Боннара» во Франции.

В 1892–1903 гг. в Гусь-Хрустальном построен величественный памятник архитектуры – Георгиевский собор (ныне музей) по проекту профессора Академии художеств Л. Н. Бенуа. Автор известных полотен на темы русского эпоса В. М. Васнецов создал эскизы и композиции церковных росписей и одновременно начал писать для храма картину «Страшный суд». Работы в соборе проходят в период расцвета русской мозаики, у истоков которой стоял академик А. Н. Фролов. Живопись Васнецова была талантливо переведена в мозаику сыном Фролова. На В. А. Васнецова она произвела сильное впечатление; исполнение было безукоризненным в смысле передачи как рисунка и форм, так и колорита и гармонии красок оригинала.

Не менее знаменитым остается стекольный дятьковский завод (в Орловской губ.). В истории стеклоделия дятьковский почерк раскрывается в характерном декоре «русский камень».

Еще одним замечательным центром стеклоделия был частный стекольный завод, построенный в 1764 г. Алексеем Бахметьевым. Хрустальная посуда со шлифовкой, золотом, эмалевой росписью, алмазной гранью являла высокое искусство целых династий русских стеклоделов, создававших высокохудожественные произведения.

Общее стилевое направление модерна в начале XX столетия не могло не отразиться на художественном стекле. Характерны для него несимметричность, пластичность, острота форм и декора, где большая роль отведена растительным мотивам.

В советский период созданы уникальные художественные произведения в самых разных областях художественного стеклоделия. Оформление внутреннего пространства интерьеров в виде напольных светильников, великолепных люстр, витражных полотен отвечает идейным установкам советского искусства, призванного раскрыть атрибуты своего времени. Многочисленные дворцы культуры, станции метро, другие общественные и производственные объекты стали экспериментальным полем творчества советских стеклоделов. Замечательные декоративные решения в прикладном искусстве состоялось благодаря разнообразию техник и манер в самых разных областях стекольного дела. В 20-е годы только три завода выпускали стекольную продукцию: Гусевский, Дятьковский, Никольско-Бахметьевский. После революции крупнейшим центром остается завод в Гусь-Хрустальном, однако смена собственника и события гражданской войны не способствовали развитию производства.

Неуклонный спад стеклоделия идет своим ходом, а в период Великой Отечественной войны прекращается вовсе. Технологические новшества конца 50-х годов положили начало изделиям из акварельно-прозрачных стекол, окрашенных окислами редкоземельных металлов. Красивым оттенкам таких стекол соответствовали новые формы и пластика сосудов и предметов, однако в творческих разработках декоративной пластики сохранялись приемы травления и гравировки. Интересны по форме изделия декоративной пластики с использованием цветных стекол (рис. 27).

Новую жизнь получила *гутная техника* – изделия, изготовленные из стекла вручную непосредственно возле стекловарной печи мастером. Несмотря на то, что гутное стекло существует уже несколько тысячелетий, его качества, прежде всего размягчение (но не плавление) и связанные с ним свойства пластичности различных приемов, часто сугубо индивидуальных, позволяют мастеру такие пределы импровизации, при которых изделия никогда не повторяются. Гутное стекло может быть прозрачным или полупрозрачным, цветным или монохромным, рождая в преломленных потоках света ассоциации с поэзией и музыкой.

Рис. 27. Декоративная пластика. Стекло. Завод Гусь-Хрустальный

В советское время славилось и украинское стекло, которое можно считать наследником традиций домонгольского периода, которые возродились здесь в середине XX в. в творчестве ведущих

мастеров Львова и Киева. Предметами художественного стекла были витражи, смальтовые мозаики, художественные сосуды, архитектурные детали, декоративные композиции, скульптуры (малых форм), светильники, бижутерия.

В целом для художественного стекла XX столетия характерно разнообразие техник и стилевых тенденций. Сохраняются и *алмазная грань* – сетка, образованная частым пересечением борозд на поверхности изделий из хрусталя; французский прием *«баккара»* – обильно украшенные дробным гранением изделия из хрусталя. *Венецианским стеклом* называют цветные и бесцветные чаши, кубки, бокалы, вазы, другие выдувные сосуды с налепленными деталями, а также бусы, зеркала, люстры; *галле* (по имени франц. художника) – изделия из непрозрачного многослойного стекла с рельефными растительными и пейзажными мотивами. Декор изделия выполняется резьбой с удалением нескольких слоев стекла вокруг силуэтного узора. Не забыты *смальта* – цветное стекло, используемое в мозаичном искусстве; *хрусталь* – особый вид стекла, в состав которого в значительном количестве входит окись свинца или бария. Изделия из него украшаются гравировкой, образующей неглубокий матовый рисунок; огранкой, дающей широкую полированную грань; резьбой в форме глубоких борозд (треугольного сечения); шлифовкой.

6. Технологии и история художественной обработки металла

Овладение человеком технологиями обработки металла и использование его в качестве основного материала для обустройства среды – одно из величайших достижений человечества, радикально изменившее общественное сознание. Для территорий нынешней России этот период можно обозначить концом III тыс. до н. э. Открытия в области технологии металла сопровождаются изменением всей общественной системы: переходом к патриархату, укреплением языческих воззрений, развитием новых форм производства. Предметный мир в эпоху металла обретает такое многообразие, которое по значению происходящего может быть сопоставимо с распространением пашенного земледелия на рубеже I–II тыс. н. э. или техническими преобразованиями, происходящими в последние три столетия. Для искусства это означало одну из самых ярких страниц в его истории, если иметь в виду архетипические, родовые структуры декоративно-изобразительной системы. На смену геометрическим условным изображениям, отражающим абстрактные понятия о природных явлениях, приходит графического моделирование. Образ Мирового древа реконструируется, по мнению некоторых ученых, из эпохи металла. Медь уступает место бронзе, а затем железу, изделия из которого были несравненно прочнее.

Основные технологические приемы получения и обработки цветных и черных металлов открыты давно. В настоящее время принято выделять два метода их обработки – горячий и холодный. Декоративно-прикладное искусство связано с понятием формообразующих и декорообразующих технологий.

К формообразующим технологиям обработки металла относят *ковку, литье, выколотку (дифовку), монтировку*. Сюда же можно отнести *резание* и *штамповку*. Формы изделия получают из металла в горячем виде (литье и ковка) и в холодном (выколотка, монтировка).

Ковка – один из древнейших способов обработки металла – особое развитие получила в эпоху железа. При ковке изделие может обрабатываться и в холодном, виде, но чаще же заготовку разогревают в специальных печах, имеющих горн и поддувало. Это улучшает структуру материала, так как при ударах молотом происходит его сплющивание, удаление дефектов в виде пустот, раковин (что особенно важно, например, в оружейном производстве). Как промысел ковка применяется для

изготовления широкого ассортимента изделий: орудий труда, замков, всевозможных металлических приспособлений, декоративных решеток. *Гнутье* – необходимая операция ковочной техники – является разновидностью ковки; его особенность связана с использованием заклепочных способов соединений и свариванием гнутых частей. *Дифовка* (выколотка) представляет собой разновидность холодных операций ковки; применяется при обработке листового материала. Здесь используются свойства металлов тянуться и изгибаться в различных направлениях при ударе по металлу. Ковка позволяет получить пластически очень сложные формы (рис. 28).

Рис. 28. Мельпомена. Композиция кинотеатра «Ижсталь» в г. Ижевске. Пример ковки. Автор *А. Н. Бурганов*

Формообразующие возможности ковки имеют широкие пределы прочности. Так, скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница», грандиозный скульптурный объект, изготовлен из листовой нержавеющей стали. Очень красив кованый узор в решетках улиц (рис. 29), садов и парков. Перевитые упругие элементы растительного узора, необычайно прочного в ажурной сетке оград, невозможно выполнить из таких материалов как дерево или камень. Широкий диапазон художественных решений ковки показывает просечное железо, популярное в XIX в. и используемое при оформлении архитектурных сооружений, сундуков, шкатулок и даже прялок. Просечное железо образует богатое кружевное узорочье, является своеобразным

стилеобразующим приемом. Кованые решетки, как правило, более выразительны, нежели литые.

Рис. 29. Пример кованой решетки. Таллин

Литье как вид искусства насчитывает сегодня не одно тысячелетие. Широкий круг археологических источников показывает универсальные пути развития технологий, которые создавало человечество в различных уголках земли. Таковы технологии литья из золота, меди, олова – материалов мягких,

подготавливающих переход к эпохе твердых металлов. Когда два мягких металла медь и олово оказались в одном расплаве и образовали твердую кристаллическую решетку нового искусственного состава – бронзы – наступила новая техническая эра человечества. Бронзе человек обязан созданию разнообразного инструментария, который заменил кремний и обсидиан, расширил трудовые и художественные функции предметного мира.

Художественное литье очень рано выработало свои технологические приемы. С XIX в. литье представляет собой разработанное до промышленных масштабов искусство. Литье по выплавляемой модели предполагает изготовление деревянной формы (как правило для крупных объектов), с которой получают пустотелую форму для последующей отливки. Литьем в землю с применением опок, получают изделия с односторонней или двухсторонней формой. *Опока* – емкость, заполняемая формовочной смесью. *Литье в кокиль* – в металлическую разъемную форму. При *литье по восковой модели* с каждой восковой модели получают только одно изделие, но этот способ позволяет осуществлять выплавку сложных по пластике форм. При *литье в оболочковые формы* сама форма, покрывается предварительно силикатами, что дает чистую поверхность выплавляемых изделий.

Декорообразующие технологии: чеканка, басма (тиснение), чернение, скань (филигрань), зернь (гранулирование), гравировка, инкрустация (всечка), металлопластика, эмаль по металлу. Синтез технологий.

Чеканка – один из способов холодной обработки материала с помощью инструмента, называемого чеканом, изготовляемого мастером индивидуально. В работе всегда участвует деревянный или металлический чекан и молоток. След инструмента регулируется частотой и силой удара. В результате появляется след или трасса: насечки нужной глубины, которые и являются декоративным оформлением поверхности. У одного мастера могла быть до полутора десятков видов чеканов, которые могли иметь еще варианты.

Чеканное произведение зависит от толщины и пластичности листовой заготовки, твердости смоляной подушки, которую подкладывают под лист, характера рабочей части, твердости инструмента (рис. 30). В более ранние периоды (XVII в.) работа чеканщика предполагала два оборота листа. Начинался процесс с лицевой поверхности заготовки, на которую предварительно наносился рисунок. Лист клали на смоляную мастику, которая смягчала удар и гасила звук. Затем следовал отжиг, пересмолка

листа и вытягивание рельефа с обратной стороны. После этого вновь производился отжиг, лист переворачивался на лицевую сторону, осуществлялась окончательная отделка рисунка, и чистовое прочеканивание рельефа. Отжиг необходим для того, чтобы снять напряжение в участках металла, подвергнутых воздействию инструмента. Без этой операции металл может порваться. При необходимости вытянуть более высокий рельеф или горельеф последние два переворота повторялись. В качестве материала использовался серебряный лист толщиной до 1,5 мм.

Рис. 30. Пример чеканки по мотивам коми – охотничьего календаря XI в.

Для сглаженных деталей применялись молоток и чекан, выполненные из пород деревьев средней жесткости (например, березы). Для получения четкого рисунка в рельефе чеканы могли выполняться либо в твердом дереве (клен, самшит и др.), либо из кости или рога. Металлический инструмент применялся для отделки мелкого узора.

Позднее чеканка упростилась: количество переворотов листа уменьшилось, соответственно ускорился процесс создания изделия.

Запрос на чеканные изделия формировался обеспеченным заказчиком. Это были в основном церковь и светская знать. Оклады для икон, и Евангелий, кадила, напрестольные кресты, потиры, дискосы, тарели, водосвятные чаши, ковчеги, серебряные венцы и цаты, кубки, блюда, шкатулки – далеко не полный перечень серебряных чеканных изделий. Некоторые из них, например, оклады, кроме чеканного узора оформлялись жемчугом, драгоценными и полудрагоценными камнями.

Изобразительные мотивы отчасти сходны с теми, которые использовались в декоре крестьянской одежды, изделий из дерева, тканых вещей. Исследователи усматривают связь декора чеканки с текстильными рисунками Ирана, Индии, Китая, Турции. При этом для самого искусства это не имело большого значения, так как для создания завершенного по красоте декора была необходима полная техническая переработка первичной иконографии. Могли иметь место и надписи, использование которых дает особый синтез изображения, буквенной графики и смысла.

Из светских изделий в XVIII в. пользовались популярностью предметы повседневного обихода знати: чеканные сахарницы, чайники, подносы, солонки, молочники, чарки, пряжки, кольца и другие. Орнаментальные мотивы, близкие по характеру рокайльным, постепенно заменяются или соседствуют с цветочными мотивами.

Чеканный узор мог быть и прорезным. В этом случае он имел вид тонкой, изящной, почти ажурной композиции.

Басма (тиснение), или басменная техника, это обработка металла, являющаяся по существу видом усовершенствования чеканки; это тиснение тонкого листа на матрицах. Ее появление связано с потребностью в украшении иконостасов, окладов икон, рам, переплетов книг, ларцов, сундуков и т. п. В России это совпадает по времени с распространением христианства в XI столетии. Для получения рельефа использовались особые чеканы – пуансоны, имеющие фигурный вид и производящие тиснение. Вместо многократных ударов чеканом для придания необходимой формы хватало одного удара пуансона по тонкому листу. Дальнейшее совершенствование и рационализация процесса декорирования (тиснения) связана с созданием матрицы, именуемой басменной доской. На изготовленную из медных сплавов или стали басменную доску помещалась тонкая листовая заготовка для будущего изделия, которая прижималась с

помощью пресса или ударов молотка, но не напрямую, а через промежуточную свинцовую накладку.

Техника чернения. Художественный эффект серебра или позолоченной поверхности хорошо согласуется с глубоким, почти эмалевым, покрытием чернью. Прямое черно-светлое или светло-черное изображение получается в зависимости от того, выполняется ли гравировка до чернения или же после. В первом случае чернью заполняются канавки гравировки, во втором – по черневому полю гравируется рисунок. Порошок черни содержит сплав серебра, меди, свинца (олова) и серы. Для нанесения на изделие порошок смачивается до состояния кашицы. В результате обжига чернь сплавляется с поверхностью, образуя прочное соединение с металлом. Последующая обработка связана с прямым или обратным изображением. В одном случае поверхность освобождается от черноты абразивом, в другом по черному фону изделие гравируется. Четкость черневого рисунка тонка, прихотлива, следует за минимальными колебаниями толщины гравировальной линии. Если применяется позолота, ее наносят после чернения. Участки черни перед этим закрывают лаком.

В основе формообразования *скани* (древнерус. скать, свивать), как и *филиграни* (от ит. *filigrana*, лат. *filum* – нитка и *granum* – зерно) (рис. 31) лежит работа с гладкой, перевитой одинарной или двойной проволокой. Необходимую толщину материала получают вальцовкой, прокатывая материал между двумя металлическими валами или протяжкой в тонкие отверстия, как правило, в холодном состоянии. Материалом для филиграни часто служит медная проволока, иногда серебряная, редко золотая. Медную скань покрывают серебром или золотят. Формообразующие свойства этой техники сродни плетению кружева. Орнаментальное творчество предполагает проработку мотивов для создания *накладного* или *ажурного*, чаще растительного орнамента, но могут быть разработаны и другие мотивы. Соединяют элементы пайкой, т. е. набранный из проволоки декоративный мотив раскладывается на поверхности изделия и посыпается измельченным в порошок припоем. Припой подвергается нагреву и скрепляет элементы узора между собой и с поверхностью предмета. *Ажурная филигрань* может самостоятельно образовывать форму изделий. В этом случае составляются отдельные части-узоры будущего изделия, которые потом спаивают между собой.

Рис. 31. Изделие «Ковчег Завета» в технике скани, зерни. Учебная работа (г. Ижевск)

Техника филиграни хорошо согласуется с ***зернью***, когда мелкие металлические шарики напаиваются на филигрань, являясь, например, завершающими акцентами завитка.

Гравировка изделий выполняется инструментами, в качестве которых могут использоваться или стальные резцы (если декорируется материал мягкий), или вращающиеся наконечники (буры), если нужно декорировать твердые поверхности. Гравировка выполняется чисто, по предварительному рисунку. Характер движения линии подгадан под движение кисти руки и пальцев. Линейные контуры внутри пятна могут покрываться насечками, которые в силу разнообразия видов и форм оставляют простор для творческого освоения поверхности.

Инкрустацией по металлу называют способ внедрения металла в металл для создания изысканного орнаментального узора. Иногда это прием иногда называют *всечкой*. Граверным инструментом декор выполняется как оконченная композиция. В награвированные углубления вставляется тонкая проволока, которая расплющивается молоточком. В результате на молекулярном уровне происходит соединение двух металлов. Поверхность затем обрабатывается мелкими шкурками и шлифуется. Орнаментальный узор имеет обычно линейный характер. При этом линия может изменяться по ширине,

обогащая эффекты орнамента. С помощью инкрустации декорируются холодное и огнестрельное оружие, военное снаряжение, парадные изделия. Чаще в качестве пары материал-проволока используются черные и цветные металлы.

Особенностью художественной обработки металла и ювелирных изделий является широкий набор технологий: механической, химической, электротехнической. Наряду с этим широко используют *шлифовку* и *полирование*. При обработке абразивами применяется не только шкурка, но и *пескоструйные* технологии, *гальванопластика, оксидирование, травление, анодирование, азотирование, воронение, хромирование* – вот далеко не полный перечень технологий, позволяющих достичь художественной завершенности изделий из металла. Очень часто различные приемы декоративного оформления применяются одновременно, чтобы оттенить фактурные и ритмические особенности техник, получить более красивое, эстетически богатое впечатление.

В некоторых источниках можно встретить термин ***металлопластика***, служащий для характеристики формообразования в различных технологиях, например, при ковке или литье. Иногда им обозначают вид рельефной обработки листового металла. При этой технике форма изделия, его рельеф выявляются, лепятся путем плавных деформаций специальными инструментами, напоминающими стеки скульптора. Художественные произведения, выполненные в технике металлопластики, по своему виду напоминают чеканку из листового материала, но это сходство только внешнее. Полагают, что металлопластика – один из древних приемов обработки металла, получившее особенно широкое применение в России в конце XIX – начале XX в. С помощью ее изготавливались рамы, блюда, ковши, ларцы, отделывалась деревянная мебель.

Историческое наследие художественной обработки металла довольно наглядно. О высочайшем технологическом искусстве мастеров свидетельствуют известные образцы художественного металла, такие как гений-муфлон (медь, III тыс. до н. э.), воинственный бог (медь, начало II тыс. до н. э.), богиня Нейт (золото, XVIII династия. Египет), голова царя Саргона Аккадского из Ниневии (бронза, около 2250 г. до н. э.). Вполне вероятно, что предшествующие металлу обработка камня, керамики, дерева повлияли на пластику его художественного воплощения, вобравшего в себя некоторые приемы их формообразования. Известны украшения из тонкого листового золота с простым геометрическим тисненым орнаментом.

Древние народы Азии и Египта были подлинными мастерами

обработки золота. Они превращали золото в тонкие пластинки, вырезали из них орнамент, украшали им оружие, сосуды, одежду, мебель, даже стены. Свидетельства тому хранятся ныне в музеях Каира и Александрии. Историк искусства Земпер назвал этот способ обработки «стилем золотого листа». Он был известен на Древнем Востоке, в Греции, Мексике, Перу, в странах Европы в Средневековье.

Художественный метод обработки металла в Древнем Иране отличается емкой формой, получившей название так называемого звериного стиля. Уже в X в. до н. э. гривна с головой львиц из золота и бирюзы заключает в себе те черты, которые на рубеже XIX–XX столетий назовут модерном. (Похожие мотивы мы встретим в искусстве Афганистана спустя почти тысячелетие.) Великолепные золотые и серебряные ритоны (кубки V в. до н. э.) скульптурка скачущего всадника из золота, орел, терзающий лебедя из золота и эмали эпохи Ахеменидов, медальон царя, бутыль с орлом и газелью, сосуды, серебряные блюда со сценами царской охоты эпохи Сасанидов отличают богатые художественные достоинства искусства того времени.

Скифское золото обрело ныне всемирную известность. Если иранские изделия по преимуществу сохраняют в стилизованной форме источник изображения, то скифское – это буйство и напряжение такой силы, которая в диапазоне изобразительно-декоративного искусства не ведает никаких запретов формы. Закрученные в могучем круговом вращении звериные мотивы эффектно завершают пластическое движение самых разнообразных форм изделий. Композиционно-линейные орнаменты из крылатых существ и спиралевидных завитков создают ощущение бесконечного бега времени в пекторали из Приднепровья.

Золотые украшения – серьги, диадемы, из Колхиды отличаются ювелирным изыском в трактовке формы, в проработке литой пластики и «шумящих» привесок.

Древние цивилизации Средней Азии, раскинувшиеся на пространствах Парфии, Маргиана, Хорезма, Согда, Бактрии, Чач, Ферганы, археологи сегодня не склонны считать иранской периферией. Ранний их этап датируют концом III тыс. до н. э. Действительно браслет из Аму-Дарьинского клада с двумя рогатыми полутуловищами фантастических птиц декорируется очень тонко как в силуэте так и в фактуре. В отличие от иранских тенденций динамической подачи образов здесь очевидна их статичность.

Афганистан в прошлом занимал промежуточное положение между среднеазиатской, иранской, китайской, индийской

культурами. С этим связаны и его металлические древности, которые сегодня еще не изучены полностью и в которых видят прототипы бактрийского и парфянского. В особую культуру выделяют искусство горной части центрального Афганистана, а в районах Кабула и Джелалабада усматривают связь с культурами бассейна Инда. Во всяком случае находки II–I вв. до н. э. (камея в золотой оправе, серьги в виде амуров; золотой браслет с головами львов; золотая фиала, золотая статуэтка архара) показывают стилистические отличия афганского искусства.

От древнекитайской цивилизации сохранилось достаточно большое количество художественных изделий из бронзы, со специфическими для них объемно-пластическими чертами, свойственными этнической основе и мифологическому сознанию. Ритуальные сосуды в виде тигров, сов, слонов, носорогов, скульптурные изделия в виде крылатых драконов составляют самостоятельный художественный ряд. Особенность формы китайской пластики – в ее спокойной композиционной уравновешенности, устойчивости, орнаментально прихотливо обработанной поверхности и объеме.

Воспринявшие египетские традиции древние греки – большие мастера чеканной и тисненой продукции. Считают, что они знали даже канфарение и гравирование. Технику золотого дела знали также этруски и римляне. Последние по использованию золотого металла превзошли все мыслимые границы: так Помпей использовал сервиз из золота в пиршестве на тысячи персон, а Нерон перещеголял Помпея, повелев построить «золотой дом».

С распадом Римской империи и в эпоху переселения народов приходят в упадок все искусства и прежде всего – златоделие. Центр тяжести перемещается с Запада на Восток. Византийская империя становится самым значительным художественным центром. Использование золота в изделиях декоративно-прикладного искусства и атрибутов религиозного обряда необычайно возросло. По дошедшим до нас источникам установлено, что собор Святой Софии в Константинополе весь был украшен золотом, как и императорский двор. Здесь отмечают огромное количество тяжелых золотых сосудов, серебряных предметов. Турецкое владычество уничтожило все это великолепие на территории Византийской империи, поскольку в мусульманской традиции существовал запрет на изделия из драгоценных материалов. Среди уцелевших в Европе работ византийских мастеров есть изделия, украшенные камнями, филигранью, цветной эмалью, они отличаются повышенной декоративностью изделий по сравнению с греко-римскими.

В Средние века культовое златоделие в Европе

распространено достаточно широко. В Германии производство изделий из металла осуществляют преимущественно монастырские мастерские, деятельность которых находилась в ведении папства, а их руководством непосредственно занимались епископы. С этим связано высокое искусство культовых (литургических) предметов, которые отличались высокими техническими и художественными достоинствами. Отчасти это следствие своеобразного соперничества мастерских. Известна монастырская мастерская св. Михаила в Гильдесгейме. Мастерские златокузнецов находились в Трире, Регенсбурге. Фрицларе. Произведения этого периода отличаются чистотой и изяществом исполнения, применением в отделке драгоценных камней, резной глиптики. С XII в. в Лотарингии место монастырских мастерских заступают светские.

Во Франции, Реймсе традиции романского искусства напоминают об античном источнике особенно в формах сосудов. Лиможу принадлежит первенство в выемчатой эмали. Здесь в конце XII в. изготавливались тумбообразные реликварии и кресты для процессий.

Большая заслуга в развитии европейского металла принадлежит пражским кузнецам, которым покровительствовал Карл IV. В 1346 г. по его указу изготовлена новая богемская корона, а в Аахене корона германских королей и бюст Карла Великого, считающегося шедевром готического златоделия.

Достижения готики связаны с разработкой изделий из благородных металлов, чаще из позолоченного серебра, это бюсты-реликварии, сосуды-реликварии, дароносицы. Отмечают архитектоническую основу формы, визуальную легкость объемов, чему отчасти способствовала техника декорирования просвечивающей эмалью.

В европейской традиции прочное место принадлежит золочению и серебрению деревянной пластики с помощью тонко растаскатанных листов; это свойственно фигурам Христа, Девы Марии, апостолов. Лики образов расписывались без термической обработки.

Язык готических форм долго сохранял каноническое отношение к предметам и декору. В культовом искусстве он сохраняется до XVII в., а ренессансные традиции проникают в златоделие в первой половине XVI в.

Импульс развитию художественного металла придавали светские настроения, потребности корпораций стрелков, братства мирян, города и гильдий, дворянства и бюргерства. Цеховой характер искусства и особенности вкусов заказчика потеснили традиции поздней готики, хотя система буклирования металла

сохранялась вместе с ренессансными формами вплоть до XVIII в. Природные мотивы (винограда, ананаса и др.) использовались не только в декоре, но и в трактовке форм сосудов.

Археологические материалы, относящиеся к *славянской культуре* датируют VI–IV вв. до н. э. На месте древних городищ находят литейные приспособления, формы, железные пробойники, зубильца и другие предметы кузнечного производства. Материалы по художественной обработке металла составляют необычайно яркую страницу, начиная с зарубинецких и черняховских изделий II в. до н. э. – II в. н. э. От зарубинецкого периода дошли до нас изделия из металла, которые исследователи характеризуют ясностью формы, простотой и скромностью. В одежде, например, использовались бронзовые застежки-фибулы. Они представляют собой вытянутую треугольник пластинку с загнутой ножкой. Треугольная форма застежки отвечает синкретическому характеру защитных и функциональных задач и напоминает об источнике такой формы – «мировой горе». Декор фибул также синкретичен: слегка рельефные полукруги, похожие на натянутый лук со стрелою, ромб, напоминающий изображение копья, спиралевидные орнаменты булавок – многие из этих мотивов встречаются позднее в культуре различных славянских племен. Украшениями зарубинецких женщин служили тонкие и легкие проволочные браслеты-обручи, бронзовые подвески из скрученной в 3–4 раза проволоки, железные кольца-булавки с загнутыми головками, плоские бронзовые браслеты.

Сохраняя общие черты с зарубинецкими изделиями, черняховские мастера меняют их форму. Появляются фибулы в виде «арбалета», вытянутого полудиска, небольших круглых головок. Они датируются II–IV вв. н. э. Орнамент бронзовых пряжек выполняется в виде глазкового декора. У браслетов концы похожи на змеиные головы. Лунообразные серьги нанизаны на серебряный или бронзовый ободок. К подвескам из двух спиралей, расположенных одна против другой, прикреплен простой треугольник.

Литье и ковка для черняховцев были основой ювелирного искусства. Исследователи полагают, что им была знакома техника выемчатой эмали. Выемчатая эмаль представляет собой отлитую по восковой форме бронзовую основу, углубления в которой заполняются расплавом очищенной и отполированной разноцветной эмали. В этой технике изготовлялись подвески, составленные из крохотных топориков и кружков, крестиков, помещенных в круг, серповидные подвески. Секировидные мотивы считаются общими для балтов и славян, а топор, как

принадлежность бога-громовника, олицетворял небесный огонь и имел связь с образом Перуна. Также открыты простые браслеты.

Черняховские изделия связаны с мировоззрением земледельцев, о чем свидетельствует характер графической подачи, уплощенной и орнаментальной, схожей с декором текстиля. Особым образным содержанием отличается ромбическая подвеска крупного размера, с семью ромбическими же выемками, одна в другой, заполненными красной, темно-синей, желтой, зеленой эмалью, насыщенной по цвету. Прорезная окантовка придает изделию легкость, воздушность.

Значительное отличие черняховского металла от зарубинецкого состоит также в антропоморфном характере ряда форм и декора изделий. Исследователи указывают на образ молящейся женщины, Праматери. Сходство с декором вышивки концов полотенец XIX в. свидетельствует о глубокой преемственности искусства славян, особенно заметной в женском ансамбле костюма, головном уборе, а также в декоре изделий из дерева, в резьбе и росписи, в тканых и вышитых вещах.

К IV–XII вв. нашей эры относят находки, связанные с культурой восточно-славянских племен. Так, Супрутское городище связывают с вятичами. Здесь, помимо украшений из бронзы и меди, найдены остатки домницы для выплавки железа, железные серпы, топоры, сошники, пряжки, удила и другие предметы.

К распространенным типам славянских изделий относят и так называемые «пальчатые» фибулы. Некоторые из них украшены крупными спиралями, некоторые – орнаментом из кружков. Иногда «пальцы», кроме центрального, заменены головами птиц. К VII в. относят фибулы, в которых усматривают образ Перуна, Мокоши, коней. При уплощенном общем виде этих фибул особый изыск связан с прорезным характером формы, способствующей пластической ясности, легкости, перетекаемости частей композиции.

Еще одна находка, которую связывают со славянами, это пластинки мужского пояса в виде изображений коней и пляшущих мужчин. Художественное выражение связано здесь с острым динамическим состоянием образов, которые за счет согнутых рук, упирающихся в бедра и ног в полуприсядке, придают симметричным композициям визуальную упругость, а в изображениях коней, ноги и головы которых векторно разнонаправлены, активную динамику.

К VII–VIII вв. относят подвески, височные кольца, браслеты перстни, пряжки. В ювелирных техниках зерни, литья, чеканки тонко выполнены изображения звезд, лунниц, ромбов, птиц.

Материалом для изделий чаще служит серебро с позолотой, золото. К IX столетию принадлежат изделия с имитацией зерни, выполненной уже на основе техники литья, к X – более сложные в декоративном смысле ювелирные изделия (лунницы, гривны, оправы турьих рогов и др.), выполненные в технике скани, зерни, литья, чеканки, гравировки, резьбы.

От домонгольского периода русского искусства сохранилось огромное количество прекрасных образцов художественного металла в синтезе дохристианских и христианских мотивов. Подвески в виде всадника, промысловых зверей и птиц, скульптурно трактованных, наличествуют наряду с монетовидными и уплощенными элементами в ожерельях, височных кольцах. В то же время, звездчатые колты, сложные профилированные из перевитой проволоки разного сечения браслеты, объемные серьги (киевского типа) с накладной зернью и сканью, показывают широкие возможности объемно-пластического композиционного мышления мастеров, создающих высочайшие художественные произведения. Из техник этого времени отмечают появление черневого серебра, в которых часто используется плетеный орнамент и эмалевая проволока.

В ряде случаев наличие византийского декора в ювелирных изделиях обусловлено распространением на Руси книжных орнаментов. Среди них отмечают лилиевидные крины, изображения птиц, кентавров, грифонов, львов. Среди ювелирных техник были особенно популярны перегородчатая эмаль, выполненная по золоту (колты с мотивами птицы сирин, Мирового древа), черневое серебро.

Пришедшие в русское искусство с принятием христианства образы Спасителя, Богоматери, Иоанна Крестителя, святых, ангелов появляются на диадемах в виде Деисуса (своеобразного иконостаса очелья), ожерельях, медальонах (колтах), крестах, иконках. Эмалевые техники, которые зачастую совмещаются с жемчугом, цветным стеклом, самоцветами, иногда сравнивают с искусством мозаики, в силу яркости, цветности, характера трактовки изображения, что привносило в них черты торжественности, праздничности, декоративной насыщенности. О техническом совершенстве приемов формо- и декорообразования свидетельствуют рязанские браслеты и бармы (ожерелья с медальонами и бусами), шумящие подвески из тульской земли, оплечье из Суздаля, «змеевик» Владимира Мономаха, литой хорос (подсвечник), серебряные чаши, выполненные чеканкой и украшенные гравированным сюжетными декором. Великолепием отделки отличаются храмовые атрибуты Софийского собора: большой серебряный Сион с позолотой, кратеры (чаши) с

рельефным, прочеканенным узором, образами-вставками, надписями в основании.

Период монгольский нанес немалый ущерб искусству художественного металла. Исчезла изысканная зернь, перегородчатая эмаль, пришло в упадок стеклоделие. Новый этап в медленном возрождении культурного и художественного опыта домонгольского периода, освоение более совершенных техник в художественной обработке металла начались в последующее время.

Началось все это с восстановления плавки сначала в ямах, затем в домницах. Плавка велась на древесном угле с подачей в горн горячего воздуха, задуваемого с помощью мехов из шкур животных. К концу XVI столетия домницы действовали на русской земле в Туле, Дедославле, Крапивне, Дубне, Веневне. Кустарное производство черного металла (железа) приобретает промышленные масштабы. С середины XIV в. начинает восстанавливаться мастерство ковки, скани, чеканки. Русская Церковь нуждалась в окладах книг и икон, портирах, панагиях, кадилах. В технологическом отношении серьезным новшеством считается напайка на оклады предварительно отлитых из золота, серебра, меди фигурок. Применяется гравировка, иногда совмещенная с чернью. Для XV–XVI вв. декоративно-прикладному искусству свойственны черты торжественности и приподнятости, которые проявляются и в других видах художественного творчества: архитектуре, скульптуре, живописи. Спрос на художественный металл определялся церковью, купцами, светской знатью. Это способствовало быстрому росту ремесел в больших и малых городах, монастырях, столице. Общим для творчества серебреников, чеканщиков, литейщиков колоколов и пушек считают тяготение к объемным пластическим формам, что проявилось в выработке новых типов посуды, в которой главными художественными достоинствами были легкость ввиду тонкости стенок, пропорциональность и стройность. Мастера Оружейной палаты в свою очередь восстановили многие техники декорирования, использовали приемы монументального искусства, например, фресок. Общее свойство русского искусства, которое характеризуют понятием узорочье, в XVII в. тоже проявляется необычайно ярко.

Резкий скачок в развитии отечественной металлургии приходится на правление Петра I. Так, вокруг Тулы начали вырастать чугунные и железоделательные заводы. Кузнец-оружейник Никита Антуфьев, он же Демидов, возводит здесь по разрешению царя четырехсотметровую плотину, две высокие домны и две фабрики, где с помощью «водяных» молотов

ковались железные заготовки. На «водяных» приводах работали и металлообрабатывающие станки. Подобные заводские схемы начали применяться и на Урале, где за короткий срок Демидовыми было пущено около 20 металлургических заводов. Железо под названием «русский соболь» Демидова высоко ценилось в Европе. В начале XVIII в. оружейники делали несколько тысяч ружей в год, производство которых перешло со временем в ведение Оружейной палаты.

Промышленное освоение технологий металла проходило параллельно с разработкой каменных пород, что было обусловлено стремительным развитием архитектуры. В декоративно-прикладном искусстве именно эта связь определяла стилевые закономерности архитектурного металла, который с этого времени становится важнейшей частью оформления среды и составляет блестящую страницу в истории искусств XVIII–XX столетий. Кованые и литые решетки украшают усадьбы и территории садов, оформляют входные группы архитектурных сооружений. Монументальная скульптура становится акцентом архитектурных и градостроительных комплексов. Козырьки, фронтоны, ротонды, кронштейны, балконы, ограждения лестничных маршей демонстрируют способность металла быть дополнением к массивам архитектурных сооружений, обогащением его эстетических свойств.

Наряду с этим развивалось золотое и серебряное дело, связанное с обработкой драгоценных камней, благодаря чему металл становится неотъемлемой его частью. Камни обрабатываются не только в виде традиционного для русского искусства кабошона, но подвергается обработке алмазной гранью, что вызывает эстетически новые художественные впечатления.

Каслинское литье. Основанный в 1747 г. на берегу озера Касли завод по производству чугуна и железа купцом Яковым Коробковым, через пять лет стал собственностью Никиты Демидова. Чугун выплавлялся на древесном угле и обладал замечательными свойствами текучести, что позволяло заполнять самые сложные формы. Два обстоятельства способствовали возвышению каслинского литья: работа крупных архитекторов и скульпторов и высокое мастерство формовщиков и чеканщиков. Создание фигурных изделий, простой посуды и сложных пластических игрушек для детей было для мастеров делом привычным. Считается, что первые художественные изделия из чугуна отлил литейщик Никита Тепляков в начале XIX в.

Практически вся сюжетная основа каслинского литья определялась известными российскими скульпторами: М. Канаевым, П. Клодтом, Н. Бахом, Е. Лансере и другими.

Особенность процесса изготовления изделия состоит в творческом содружестве профессионального художника скульптора и мастера литейщика. Для литья бралась бронзовая модель, которая переводилась в чугун. В отлитой вещи сохранялись особенности творческой манеры профессионального скульптора и пластические свойства скульптуры, при этом мастера обогащали форму новыми приемами, придавая изделиям черты, свойственные тому или иному материалу.

Классический цвет каслинского чугунного литья черный. В силу фактурных отношений черный цвет не воспринимается везде одинаковым. В одних местах он выглядит глубоким и бархатным, в других – почти глянцевым. Благодаря этому изделия приобретают художественную строгость и законченность. Пластическая сложность, ясные и четкие объемы, контраст тонких и массивных частей изделия придают ощущение хрупкости и изящества (рис. 32).

Рис. 32. Подчасник. Чугунное литье XIX в. Касли. Свердловская обл.

В XIX столетии завод выпускал поразительные по разнообразию изделия: архитектурное и мемориальное литье, станковую скульптуру. Каталог 1913 г. в Санкт-Петербурге содержит около 750 наименований изделий. Особым спросом

пользовалось «кабинетное литье» (письменные приборы, подчасники, шкатулки, полки, рамки, декоративные тарелки и т. п.).

Важное место в искусстве Касли принадлежит анималистической скульптуре. В этом смысле изобразительное искусство счастливо повлияло на декоративно-прикладное. Так, Петр Клодт, автор знаменитых конных групп на Аничковом мосту в Санкт-Петербурге, сказал новое слово и в области малой станковой пластики. Очень привлекала тема чугунного литья выдающегося мастера малых форм жанрово-бытовой пластики, поэтической повествовательности и тонкой проработки фактуры Евгения Лансере. Его композиция «Прощание казака с казачкой», выполненное в 1878 г., удивительно и свежа, проникновенна, образна. Мастера Касли перерабатывали и работы зарубежных скульпторов. Так, статуэтка французского художника Готье «Дон Кихот» получила высокое признание и в России.

Блестящим произведением каслинского искусства является литой фасад дома, получивший высшую награду на Всемирной выставке 1898 г. в Париже. Сложные декоративные пластины, составляющие фасад дома, кажутся ажурными, а многообразие орнаментальных мотивов и ритмов дополняется реалистически исполненной скульптурой.

Оружейное искусство. Оружейное искусство, отличающееся высокой техникой декорирования – гравированием, инкрустацией, врезкой, травлением, чернью, золочением и др. являет славную страницу в истории художественных ремесел. Российские национальные традиции оружейного искусства отличаются широким диапазоном – от охотничьего ружья из Тулы и Ижевска до холодного оружия из Златоуста и Дагестана. Именно благодаря декорированию изделия приобретают выразительность, законченность, изысканность. В допетровское время работой по изготовлению оружия ведала Оружейная палата в Москве. С февраля 1712 г. центром оружейного производства становится Тула.

Нынешняя коллекция Тульского музея оружия уникальна. Среди ее экспонатов не только древние образцы отечественного оружейного производства, но и иностранные. Здесь оружие, военное снаряжение и трофейные штандарты петровского времени: ударно-кремневые ружья, карабины, штуцеры и мушкетоны. Здесь «застывшие молнии» – русские шпаги, сабли, палаши, с ними сражались русские воины под Полтавой, в Альпах, под Кюнерсдорфом, Измаилом; здесь и восточное холодное оружие.

В XIX в. тульские оружейники добились больших успехов на

международных выставках. Их изделия были удостоены высших наград на выставке в Филадельфии в 1876 г., в Париже в 1900 г. При отделке охотничьего оружия использовалась самая разнообразная тематика, отражающая историческое прошлое Отечества, охотничьи сцены, природа: был в ходу растительный орнамент, применялись золото, серебро, кость, перламутр.

Оружейное искусство наших мастеров во многом уникально. Так, ижевский «мороз» мастера Васева, выполненный с помощью резца под названием «ласточкин хвост», изобретение сугубо русское. Сочетание различных техник декорирования, композиционное построение изображения с учетом конфигурации отведенных для декора участков, искусство краснодеревщиков создано великолепное впечатление от оформления ложейной части, не говоря уже об футляре, где использовалась также резьба, инкрустация дорогих металлов, интарсия, маркетри с использованием древесины разных пород дерева – лимона, карельской березы, вишни.

Творческое отношение к материалу позволяет в настоящее время использовать известные или придумывать новые принципы формообразования (рис. 33, 34). В работе «Отражение» форма набирается из медных пластин на внутреннем стержне. Каждая из пластин предварительно рассчитывается на миллиметровой сетке и только затем вырезается.

Говоря об изделиях художественного металла, было бы несправедливым не упомянуть о ***красносельском ювелирном промысле***.

Рис. 33. Декоративная бронзовая пластика «Шаман». Учебная работа. ВСГАК (г. Улан-Удэ)

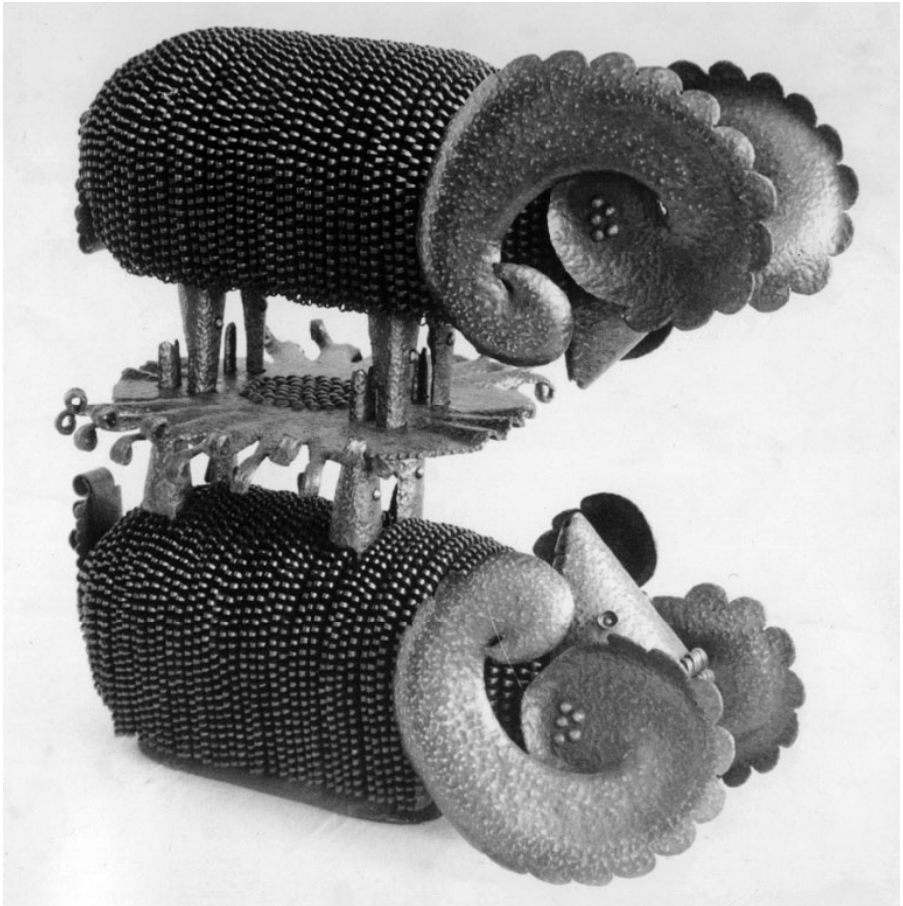


Рис. 34. Декоративная композиция «Отражение». Автор *И. Безносов* (г. Ижевск)

В конце XVII в., в связи с расширением торговых связей с западноевропейскими странами, большим притоком в Россию зарубежных серебряных монет и других вещей, красноселы выполняли оклады в технике чеканки. Известно, например, имя искусного мастера Раткова Григория Степановича, который в 1783 г. завершил работу над серебряным окладом киота для иконы Феодоровской Богоматери, которая почиталась костромичами как покровительница города.

Имеются сведения и о искусстве обработки металла. По археологическим находкам X–XIV вв., обнаруженным на Дурасовском городище, в 5 км от села Красного, что металлом были заняты мери – ныне исчезнувшее финно-угорское племя, проживавшее в то время на данной территории. Об этом говорят найденные здесь разнообразные по размерам и форме льячки, обломки тиглей, сложные литейные формочки, ювелирные

инструменты (чеканы), многочисленные точильные камни из тонкозернистого песчаника и сланца. В большом количестве там найдены женские украшения, что говорит о специализации ювелирного дела.

Во второй половине XIX в. на территории Красносельской волости (в деревнях Сопырево, Есюнино, селе Красном) появились кустари, которые стали заниматься производством старообрядческих медных культовых изделий. В конце XIX – начале XX в. красносельский промысел становится ведущим по объему. Серьги, кольца, пуговицы, большая часть которых изготовлялась из низкопробного серебра в сочетании с цветными металлами, пользовались спросом у населения. По виду серьги были довольно разнообразны – так называемые «калачи», сердечки, змейки, звездочки; а броши были в виде веточек, бантиков, стилизованных птиц; обручальные кольца, кольца «супиры» с цветными стеклянными вставками; во множестве изготавливались пуговицы, цепи, брелки, браслеты, мелкий сервизный товар, эмалированные вещи.

Производство культовых вещей: образков, складней, десятки видов крестов (мужской, женский, детский, католицкий, хохлацкий и т. д.), икон и др. тоже составляло огромную часть изделий из металла. Среди них интересны золоченые кольца с эмалями и выштампованными на них надписями, преимущественно, именами святых. Медные, серебряные, золотые кресты покрывались голубыми, синими, фиолетовыми эмалями, отвечая вкусам самых разных категорий населения, которое приобретало их у монастырей и в церквях. Село Красное считалось основным центром их производства.

В конце XIX столетия здесь был открыт класс технического рисования, позже преобразованный в художественно-ремесленную мастерскую золотосеребряного дела. Преподавателями мастерской были профессиональные художники, окончившие Строгановское училище, мастера из других регионов, обучавших учащихся технике скани. С этого времени берет свое начало знаменитая «красносельская скань». Молодые художники остро чувствовали дыхание времени. Синтез разнообразных техник был основой их творчества. Богато украшенная перегородчатыми эмалями посуда, вазы, лампады, выполненные в сложной смешанной технике, ювелирные украшения из скани с эмалями и элементами чеканки в стиле «модерн» говорят о высоком искусстве металла. В советское время достижения красносельских мастеров по скани были отмечены премиями и дипломами на Всемирной выставке ювелиров в Париже (1937).

В советское время в Красном селе была организована артель «Красный кустарь», которая в конце 50-х годов преобразована в ювелирную фабрику, затем ювелирный завод. Новый этап развития ювелирного производства теперь связано с разделением операций производства и его расширившимися масштабами. Широкое распространение получает филигрань, на основе которой создаются самые разнообразные изделия – от традиционных во все времена серег-калачей, и кончая крупными ларцами, вазами, винными наборами, портсигарами и т. д., в которых сохраняются глубокие народные традиции, высокие рукотворные техники создания художественных изделий, воплощающих духовное богатство народа. Предельные возможности металла находят свое выражение в орнаментах и сюжетах, переосмысленных, отвечающих требованиям времени.

7. Ткачество в декоративно-прикладном искусстве

Ткачество – великое ремесло, «учитель» человечества. С ним связано обретение интеллектуального опыта, терпения, памяти, воображения. Технологически текстильное искусство начинается с изготовления нити, из которой создается ткань и тканевый узор. Наиболее распространенными материалами для нити были крапива, лен, конопля, шерсть домашних животных. Ткань – это полотно, полученное переплетением нитей основы и утка. Одной из древнейших является льняная пелена, найденная в гробнице фараона Тутмоса IV (около 1400 лет до н. э.) с затканными разноцветными цветками лотоса и скарабеями. В Пазырыкских курганах найдено изделие с изображением Богини, сидящей на троне и держащей в руке кустик растения. Термины ткачества, возникавшие в различных странах, претерпевали изменения и имели свои особые смысловые оттенки. Например, тканые картины называются гобеленами по имени частных красильщиков Гобеленов учрежденной в 1662 г. королевской мануфактуры во Франции в поместье Сен-Марсель, на которой ткались ковры-картины (шпалеры).

Техника ручного ткачества – довольно древнее явление. Простейший способ тканья состоял в том, что несколько нитей «основы» в виде петель накидывались на пять пальцев ступни. Концы нитей собирались в пучок и крепились на поясе, а поперечная ниточка «уток», пропускалась между четными и нечетными нитями основы и уплотнялась. Таким образом поясок или шнурок может создать даже маленький ребенок. Вещь эта не столько утилитарная, сколько эстетическая, игровая, даже сакральная. Например, из мифологии известен пояс Лаумы, означающий радугу; пояс Брисингов у скандинавов связан с помощью при родах; поясом Афродиты Гера усыпляет и заключает в свои объятья Зевса. Можно сказать, что основными семиотическими определениями пояса являются пространство, время, граница, защита, предел, путь. Нить как линия судьбы очень органична этим значениям. Вытканный поясок выполняет не только функцию крепления, но и эстетическую. Особым значением наделен пояс, изготовленный *тканьем на руках*. Невольно вспоминается П. Флоренский с идеей об «органопроекции». Человек-стан – одно из иллюстраций этой идеи. Тканье на руках в его обрядовом виде связано с участием в процессе нескольких, женщин. Встав по пять у противоположных

стен дома, они образовывали своеобразный живой стан. Старшая одиннадцатая ходила между ними и цепляла за пальцы непрерывную нить – основу. После натяжения основы, начинали пропускать уток. Он перемещался в прямом и обратном направлении между четными и нечетными нитями, которые дружно опускались и поднимались.

Тканье на дощечках – способ, которым тонкий шнурок-поясок и шнурок для подвесочки, крестика. В качестве устройства брался небольшой деревянный кружок или дощечка квадратной формы. В четыре отверстия по углам или сторонам круга пропускались четыре нитки, чаще разноцветные. Одна сторона пучка из нитей-основы крепилась на поясе девушки, другая на стене. При повороте кружка или дощечки на четверть круга между четными и нечетными нитями образовывался зев, в который и пропускалась и уплотнялась рукой нить-уток. Получалась особенная змейкообразная цветовая фактура. Для изготовления пояса пошире брались несколько кружков. С их помощью можно было изготовить и широкую узорную ткань, но для этого требовалось несколько десятков дощечек, а иногда и более сотни. На севере при такой технике русские мастерицы использовали золотые и серебряные нити. Часто на пояске были вытканы слова пожеланий. Лишь одно желание иметь поясок с необычной фактурой заставляло мастериц создавать оригинальные узорчатые изделия, что и давало бесконечную череду оригинальных композиций.

Ткачество на бердечке. Бердечко – тонкая дощечка небольшого размера – длиной в ладонь и более. В зависимости от длины определялась ширина будущей ткани. В поперечном направлении бердечка лучковой пилой выполняются пропилы. Между пропилами остаются перемычки. В каждой перемычке по середке сверлится отверстие. При заправке бердечка в щелях оказываются нечетные нити, в отверстиях четные. Зев образуется, если бердечко поднимать или опускать. Для поясов и кушаков заводят многоцветную основу, например, делают тоновую (цветовую) растяжку: по краям более темные нити к середине ярче и светлее.

Тканье по «нить» – своеобразный технологический прием, отдаленно напоминающий ткацкую технологию на стане. Основа одной стороной собиралась в пучок и крепилась к стене. На некотором удалении от стены нити основы оборачивались один раз вокруг палочки круглого сечения. Получалось, что четная нить охватывала палочку сверху, а следующая – нечетная – заводилась снизу. По диаметру палочки образовывался один зев. Для смены зева при обратном движении нити утка четные нити

оттягивались крепкими петлями из льняной нити.

Ткацкий стан и технологии тканья на стане. В определенном смысле ткацкий стан – это не столько устройство, сколько философия народного сознания, его техническое воплощение, сопоставимое со сложными современными технологиями. Многие понятия тканых произведений строятся на основе счетных исчислений (техник). Сама же структура счета сродни двоичной системе, на основе которой существуют и современные компьютерные технологии. Да – нет, 0–1, чет – нечет – это двоичная категория, лежащая в основе структурирования мира, так сказать в виде «единства и борьбы противоположностей».

Горизонтальный ткацкий стан распространен повсеместно (см. цв. ил. 2, *а*). Он имеет прочную конструктивную основу: вертикальные части стойки и горизонтальную обвязку. На поднебнике, который скреплен с задними стойками и нависает над станом, выполняя функции консоли, подвешиваются два блока ткацкого стана (векошки), в конструкции которых есть колесико с желобом. По ним перемещаются шнуры, которые протягивается от педалей ткацкого стана к ремизкам. Как правило, педалей две, но может быть четыре, шесть и более (максимальное известное число 16), по числу ремизок. Через нитенки-ремизки пропущены нити-основы. Конструкция нитенок-ремизок представляет собой раму в ширину холста. Между длинными сторонами рамы крепятся льняные нитки с «глазком» – петелькой посередине, в которые продеваются нити основы четного, а в другой ремизке нечетного ряда. Наступая на педали, поднимают попеременно четные и нечетные нити, а в образующийся зев руками продевается уток (челнок) – полое устройство, внутри которого на спице наматывается нить. Концы челнока застругиваются, отчего челнок приобретает сходство с утиным носом. Это и дало название челноку и самой поперечной нити. Уток может иметь вид иного инструмента, например, каким пользуются при плетении рыболовных сетей. Могут использоваться и непосредственно клубочки ниток.

Еще одна подвижная часть стана – набилки, с помощью которых «набивают», уплотняют нить утка, получая плотную структуру холста без просветов. Орудуя двумя педалями, мастерицы получают, как правило, простое полотно. Подобное переплетение нитей называется *полотняным* иногда холстинным. Увеличение количества педалей связано с желанием получить сложную фактуру переплетения, так как в этом случае нити основы делятся не только на чет – нечет, но и на поднимаемые и опускаемые участки. Такое переплетение называют

многоремизным. Количество педалей при многоремизном ткачестве могло доходить до шестнадцати.

Изобретение ткацкого стана сопровождается расцветом техник и получением разнообразных узоров на холсте. Название узорное ткачество и означает применение ряда специальных техник для получения желаемого цветового рисунка (см. цв. ил. 2, *в, г*). Распространены следующие техники: ремизная или пестрядинная, закладная, бранная, выборная, переборная.

Ремизная техника. Используя две ремизки, мастерицы ткали двух – и трехцветную клетку. Ее название пестрядь действительно образно выражает красивую цветную фактуру, с бесконечными вариантами и игрой цветовых контрастов между прямоугольными и квадратными участками и линиями. При увеличении числа педалей при многоремизном тканье узор становился разнообразнее и сложнее, но и техника его исполнения требовала особой четкости, хорошей памяти, аккуратности и последовательности заправки основы.

Закладное ткачество. Полотно при закладном ткачестве гладкое, как и при ремизном. В закладном ткачестве берутся разноцветные нити, которыми и выводится узор, причем каждая нить используется для своего участка. Между участками разных цветов остаются зазоры. Чаще цветные нити имеют чуть большую толщину. Цвет получается плотным, если цветные нити пригоняются одна к одной. Если требуется смягчить цветовое напряжение, то между цветными нитями из края в край прокладывается одна или две уточные нити белого цвета.

Браное ткачество связано с техникой, при которой используется браница (бральница) – тонкая узкая дощечка. Иногда это понятие связывают со значением «брать», «выбирать». При браной технике получают двухцветный очень тонкий и изящный узор на лицевой стороне, а на обратной этот же узор, но в виде «негатива». Там, где с лицевой стороны цвет белый, на оборотной стороне – цветной. Тканье получается тонкоузорным, чистым по рисунку, очень часто мы видим на концах полотенец. Основа ткачества однотонная, чаще белая. Узор выводится цветной ниткой рельефом над холстом. Получается он так: дощечку продевают между нитями основы и поворачивают на 90°. В образовавшийся зев пропускают нить утка, а за нею продевают гладкий прутик как своеобразную закладку, чтобы не забыть с какого места начат узор. Далее льняной нитью делают простую прокидку, затем выбирают следующий ряд узора и так до середины ткущегося мотива. С середины узора в действие вступают прутики-закладки. Их по очереди продвигают к ремизкам, а на их место вставляют браницу для создания зева, в

который продевается цветная нить. Так идет процесс тканья далее, до завершения мотива, симметричного по горизонтали. Для получения нескольких одинаковых полос каждый из узорных зевов подвязывают бечевой, как это делается в ткачестве по нить.

Образовавшийся рисунок в виде невысокого рельефа фактурно очень красив. Сложность узора связана с числом браниц, которых могло быть до нескольких десятков. Изысканны решения, при которых нити холста и нити узора одного цвета. Непревзойденным мастерством отличалась эстетика тканья, когда надо было выполнить белый узор по белому фону. Это было доступно истинным мастерицам, которые варьировали, когда надо было придумывали узоры, почти не повторяясь в рисунке.

Особое техническое умение нужно было и для снования и заправки стана. В селах сновальные устройства, которые занимают очень много места, устанавливали так, чтобы их можно было убрать в удобное время. Часто сновальни располагались на чердаке под крышей. Заправка стана требует также особой сноровки и слаженных действий не менее двух мастериц.

Ковроткачество – искусство, более древнее искусства гобеленов. По способу выработки различают ворсовые и гладкие (безворсовые) ковры и изделия. Особняком к текстилю стоит валяние войлочных изделий, которые имеют нетканую технологическую основу. Ковры и ковровые изделия в жилищах выполняли функции сакральные, утилитарные, эстетические. Они маркировали сакральное и социальное пространство, разделяли его на мужское и женское, создавали на полах и стенах защитные зоны, украшали почетные места, несли художественную функцию эстетизации пространства. Художественный смысл ее состоял в особом орнаментальном построении декора в покрытии коврами полов, украшении стен изнутри. На основе народных традиций сложились ковровые промыслы в XX столетии. Застилка полов и покрытие стен коврами и войлоками преображало пространство дома, маркировало представления об уюте, защищало от холода, определяло пространственно-образный строй обитателей дома.

По техническому исполнению выработка ковров близка народному ткачеству. Очень часто именно на ткацком стане ткались половики, попоны, накидки на сундуки.

Гладкие ковры, выполненные таким образом, именовались паласами и килимами. *Палас* – слово персидского происхождения. *Килимами* называют гладкие ковры в Молдавии и Украине. С лицевой и обратной сторон гладкие ковры одинаковы по рисунку. В качестве материалов бралась толстая нить основы и утка. Выполнялся ковер на горизонтальном или вертикальном станке. Для оттягивания нитей и создания зева использовались

ремизки, соединенные с педалями. Уплотнялась нить тяжелой колотушкой или брусом (батаном). Техника изготовления гладких двухсторонних ковров схожа с узорным ткачеством. Для получения изображения служит дополнительный узорообразующий уток. Нить утка прокладывается по счету нитей.

Для паласов характерна геометрическая ступенчатость техники ковроткачества и рисунка. Помимо поднятия ремизок подножками дополнительно применяют ручной перебор основы для прокидки цветной нити утка. Существуют варианты соединений уточных нитей разных цветов. При сцеплении на прямую нить между двумя участками цвета остаются зазоры, щели, но поскольку рисунок выполняется уступами, это не влияет на плотность и прочность ковра. Паласы с зазорами выделывались в Молдавии и Украине. В России паласы чаще выполнялись без зазоров, поскольку мастерицы использовали сцепление утков приемом на общую нить.

Много общего с украинскими у ковров-килимов из Молдавии. Они чаще декорированы сильно геометризованным, подчеркнуто плоскостным растительным узором, стебли и ветки несколько прямолинейны и угловаты. Гладкие ковры выделывают и на Востоке, однако полнота художественного выражения в этом виде искусства связана с ковром ворсовым.

Ворсовый ковер пришел в Европу из Индии, Персии, Турции, Средней Азии и Кавказа. Ворсовые ковры ручной выработки еще называют узелковыми. Они имеют с лицевой стороны ворс, образованный узорообразующим шерстяным утком. Уток не пробрасывается в виде поперечной нити, а навязывается из нити цветной шерстяной пряжи. После выполнения нескольких поперечных рядов, узелки подравниваются, подстригаются. При ворсовой технике применяются два вида узлов. *Двойной узел* вяжется на двух нитях основы. Полуторный охватывает две пары. После набора одного ряда узелков от края до края пробрасывают сквозную нить (прижимного) утка, после чего прибивают весь ряд специальным гребнем-колотушкой. Прибивают оба ряда (узелков и сплошную нить) к выполненной части ковра. На Украине популярными были ворсовые гуцульские ковры лижники.

Художественный язык ворсовых туркменских, азербайджанских, армянских ковров уникален. Он поражает ясностью геометризации растительного и живого мира, цветовым сгармонированным строем орнаментального узора, отражающего мировоззрение древних скотоводческих культур.

В туркменских коврах принято медальонное построение композиции, которая подразделяется на несколько типов:

салорский гель, наиболее древний медальон или картуш эллипсовидной формы; йомундский гель – горизонтально расположенный сильно вытянутый восьмиугольник, по очертаниям близкий ромбу; эрсаринский гель – правильный восьмиугольник с диагональным чередованием пар цветов (черного и желтоватого или зеленого и желтоватого). Полагают, что различия в начертаниях гелей могут быть связаны с их принадлежностью к родовым группам, а также семантическим определениям, характеризующим основы скотоводства. Группы медальонов в туркменских коврах определяют их типы и делятся по технике и художественному оформлению. Салорский гель используется в коврах «Текин», «Ахал-Текин», «Пенди». Йомундский гель представлен в коврах «Йомуд»», Чаудор». Еще одна группа ковров («Керки», «Кызыл-Аяк», «Бешир») отличается большими размерами и меньшей плотностью узлов.

Азербайджанские ковры необычайно красочны. Их декор основан на геометризованном способе передачи образов животных птиц, растений, иногда бытовых предметов. Здесь нет значительных контрастов величин мотивов. Криволинейные и прямоугольные элементы размещены на темном фоне. Работа последнего заметна в функциях объединения и связана с нейтральным декорообразующим фоновым эффектом. В азербайджанских коврах встречаются и медальонные композиции. Они более разнообразны, нежели в туркменских коврах.

В армянских ворсовых коврах для нитей основы и для утка используют шерсть. Декорообразующими элементами являются крупные и мелкие медальонные мотивы, которые строятся в одном случае на основе контурной линии, в другом – пятне. Работа фона в некоторых случаях более выражена, нежели в азербайджанских коврах.

В России традиция изготовления ковров как домашнего, так и товарного промысла отмечают с XVI–XVII вв. Во второй половине XX столетия ковры Курской области, Ставропольского края, Курганской и Пензенской областей, городов Поволжья, некоторых районов Сибири, отличаются особенностями прошлого, современными представлениями о ковровом искусстве. Кто не знает красоты ковров Кабардино-Балкарии, Северной Осетии, Чечено-Ингушетии, Дагестана. На Кавказе ковровое искусство известно как домашнее ремесло. Дагестанские ковры издавна изготавливались на продажу, так как пользовались высоким спросом (см. цв. ил. 14, *а*). Особенности композиции их – в сопоставлении многоступенчатого узорного поля по краю изделия и центра, где могут располагаться несколько необычайно орнаментальных медальонов, по принципу дополнительных

цветов: красных на синем или синих на красном. По плотности узлов на один квадратный метр, характеру орнаментального узора и качеству ковров дагестанские ковры подразделяют на две основные группы: к первой относят ковры «Ахты» и «Микрах», ко второй – «Дербент-Табасаран». Для первой характерны художественно-образная монументальность, напряженный и торжественный колорит, красивый строй геометризованного орнамента. Для второй группы, плотность которой примерно наполовину ниже, подходит определение романтической: здесь диагональные векторы связывают центр, углы и бордюр композиционного поля, на котором свободно размещены элементы растительного и геометрического видов. Выполняют в Дагестане гладкие ковры – сумахи, очень большого размера, узорчатые – паласы, а также войлочные – арбабаши.

Гобелен – это, как правило, безворсовый ковер свободного размера, где уток полностью закрывает основу-нить, образуя так называемое полотняное или простое репсовое переплетение. Гобелен возник в эпоху Средневековья как настенное покрытие, с одной стороны, изолирующее холодные стены каменных архитектурных сооружений, с другой – как своеобразная иллюстрация сюжетов из Евангелия. В этом значении гобелен приобрел характер монументально-декоративного произведения. Основными его чертами были красивая фактура, полученная из сравнительно толстых крученых нитей, а также стилизация, дававшая особый пластический декоративный строй изображения.

Для изготовления гобелена требуется немного. На раму прямоугольной конфигурации натягивается нитеоснова, а под нее подкладывается рисунок будущего гобелена (картон). Нить утка пропускается в соответствии с рисунком поочередно между нитями основы, которые делятся на четные и нечетные, поочередно поднимаются и опускаются с помощью оттягивающих нитяных петель, собранных в пучок или прикрепленных к педалям стана.

Качество гобелена определяют по плотности количества нитей на 1 см. При этом не допускается, чтобы в фактуре плетения просматривалась нить основы, если это не обусловлено конкретными художественными задачами. В шерстяных гобеленах на 1 см приходится в среднем 5 уточных нитей, в шелковых 8–12 и более.

На гобеленовых фабриках пользовались вертикальными (готлиссными) или горизонтальными (басслисными) станками. Основным сырьем техники здесь служат шерсть, хлопок или лен, но для основы применяются преимущественно хлопок и лен. В

эпоху Возрождения широко применялась шелковая нить, которая придавала гобеленам особенную изысканность и картинную живописность. Существует мнение, что это приводило к утрате художественного содержания и эффектов гобелена. Возможно и наоборот: возникшее необычайно трудоемкое в исполнении, из-за сложности рисунка, большего количества нитей на 1 см, разнообразия оттенков (достигавших до сотен и больше), искусство показывало предельные возможности текстиля в детализации изображения, что предполагало необычайно высокие художественные задачи в композиции.

Крашение нити в прошлом производилось естественными красителями. Иногда применялась золотая и серебряная нить, которую получали предварительно оплетая нить шелковую нитью металлической. Металлическая нить предварительно прокатывалась в вальцах.

Искусство гобелена тесно связано с развитием европейских стилей. Для готики характерно небольшое количество в нем цветов, но сами гобелены имели красивую крупную фактуру поверхности, видимую на глаз, и осязаемую на ощупь. В барочных композициях оттенков насчитывалось несколько сотен, в связи с чем возникла необходимость в картоньерах, детализирующих эскиз полотна на картоне в натуральную величину.

Технологические особенности очень важны при исполнении гобелена. Сильно перетянутая основа или уток исказят и покоробят полотно. Цветовой переход от темного к светлому совершается посредством укорачивания одних цветных строчек и введения строчек другого цвета. Появляющиеся зазоры на месте не сотканных воедино участков цвета, часто зашивали.

В XX в. в области технологий этого искусства происходит настоящая революция. Гобелен становится не только настенным украшением, но и объемной композицией. Используются гобеленовые техники в создании костюмов и аксессуаров одежды. В качестве нити могут применяться различные материалы, в том числе конский волос, мочало из коры липы и др. Способы соединения участков цвета между собой тоже разнообразны. Килим, палас, специальное сталкивание фактур в композиции – все является материалом для творчества и развития гобеленового искусства (см. цв. ил. 14, *б*).

8. Художественный текстиль: плетение, вязание, вышивка, роспись ткани

Плетение, вязание и вышивка осуществляются на основе нити с помощью инструментов. Их отличие связано с приспособлениями и техникой формирования структуры. В одних случаях используют узел (макраме, кружево, русское кружево, фриволите), в других – протаскивают нить в петли (вязание крючком, спицами, «на вилке» и др.), в-третьих – прикрепляют нить к основе (холсту, полотенцу, ткани) с помощью иглы.

Техники и искусство плетения.

Макраме – переосмысленный ныне вид древней декоративной техники, которая формируется с помощью узелков. Это сугубо функциональное ремесло, имеющее богатые традиции. Понятие макраме в значении «узелкового плетения» относят иногда к турецкому «макрама», что означает нарядный платок или платок с бахромой. Древним является арабский платок или шаль (миграмах). Можно сказать, что особое значение вязание узелков имеет для воображения, представления, развития памяти. Завязывание узла имело и какое-то сакральное значение. Отсюда – «узелок на память».

Считают, что история узелкового плетения является ровесницей истории человечества. Археологические находки подтверждают его широкое географическое бытование. В Египте найдены его образцы, китайцам оно было известно, в Месоамерике была даже узелковая письменность. Считают, что в Европу узелковая техника из стран Востока проникает в XIII в. В Италии плетение как декоративное искусство начинает развиваться в XVIII столетии. «Золотым веком» макраме считается викторианская эпоха в Англии. Особенно популярно было применение этой техники для создания составных частей интерьера – скатертей, покрывал, абажуров, для отделки ширм и покрытий для кресел.

Кружево – плетение, в котором используют приспособление с коклюшками. Чего больше в искусстве кружева? Конечно не дорогой золотой нити, а простой льняной. И изделие – не полновесное ковровое или гобеленовое полотно, а всего лишь легкая паутинка, прозрачная дымка, полная невесомых пространственных причуд то ли природы, то ли света, рождающегося в изысканности хитросплетений узелков и нити. Кружево скорее следует признать игрой воображения, нежели полезной вещью. В этом смысле оно близко изобразительному

искусству и графической эстетике, ведь возникающие при терминах вязь, кружево, ажур ассоциации выражаются в понятиях красоты. Так говорят и о просечном железе, резьбе по дереву, узорах на кости и других художественных вещах.

Считается, что первые кружевные изделия в Европе появились в Венеции в конце XV столетия. Очень быстро кружево переболело своим сходством с филейным искусством, когда рисунок вместе с сетчатым полем выполнялся (шился) непосредственно иглой, а по контуру его для жесткости вшивался тонкий волос, узоры получались рельефными. Итальянский Ренессанс подарил миру искусство, богатое орнаментом, включающее мотивы из мифологии. В XVI–XVIII вв. кружево победно шествует по Европе. Законодательницей моды становится Фландрия. Особенность фламандских кружев – в воздушной тонкости и изящности узора, ткущегося из нити, которую получали из самого лучшего льна, произраставшего в мягком североатлантическом климате. Фламандское кружево было не только самым красивым, но и самым дорогим.

Технология кружева. Орнаментальное коклюшечное кружево – сложная технологическая и художественная система (рис. 35). Особенностью ее является плоскостность выполняемых узоров и в то же время разнообразие переплетений образует игру фактур, которая, кажется, не имеет пределов. *Орнамент парной техники* определял две группы узоров: геометрические и растительные и выполнялся по сколку (рисунку). Традиционными мотивами были геометрические, в основе их лежит ромб, имевший различные названия в зависимости от размеров, конфигурации, дополнительных элементов, применяемых в узоре. В небольших изделиях композиционная ось была одна. Распространены были и серии прямоугольников, расположенных по диагонали и создающих эффект движения. В широком кружеве применялась не одна, а две оси симметрии. Контрастно-нюансными функциями наделялись многочисленные мелкие элементы, обогащавшие линейный орнамент (глазки, кольца, мушки, звездочки, рыбки, павлинки и др.). *Изобразительные орнаменты* в виде растительных мотивов: цветущих кустов, букетов подавались симметрично. В структуру изображений входили птицы: пава и сирин, олени с пышными ветвистыми рогами, кони, женские образы, ряд других. Все они несли в себе позитивный символический смысл: пожелание добра, радости, счастья. В группе изобразительных можно выделить цветочные орнаменты западно-европейского начертания, которые изготавливались в большом количестве крепостными мастерицами. Тонкое изящное плетение производилось на тюлевой решетке. Возникающий при

этом контраст плотного узора с фоном хорошо смотрелся как элемент костюма, столового или постельного белья.

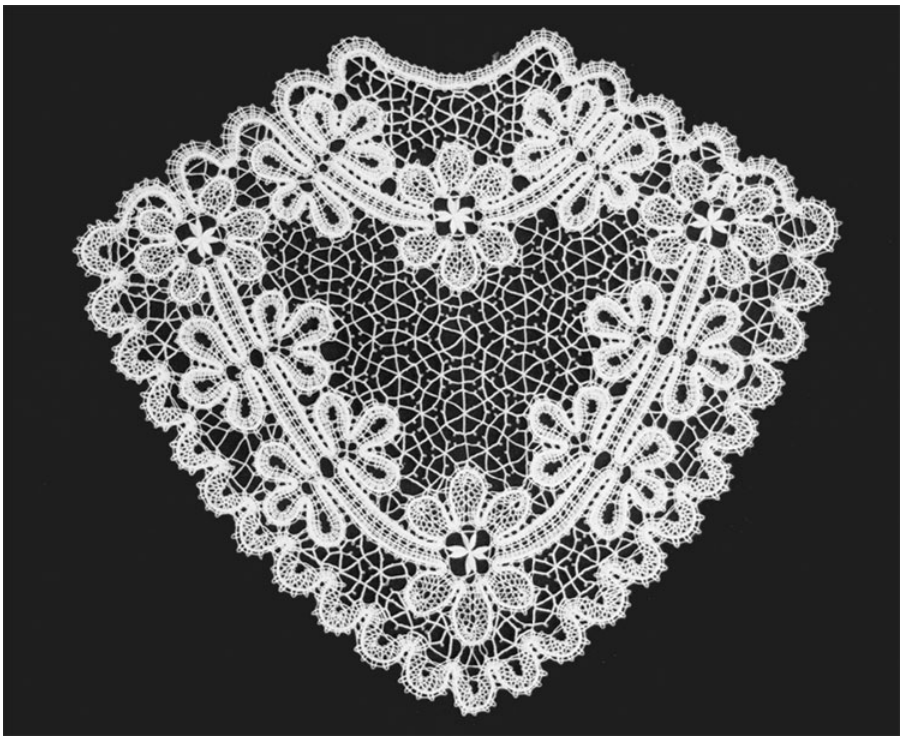


Рис. 35. Кружево – плетение на коклюшках. Учебная работа (г. Ижевск)

Интересен вид *сцепная техника*, которая пришла в Россию из стран Западной Европы в XVIII, а вернулась в Европу в XIX в. под названием «русский гипюр». Мерное кружево предназначалось для отделки костюма, концов полотенец, подзоров, скатертей, выполнялись и единичные произведения.

Кружева ручного плетения выплетаются при помощи коклюшек – выточенных из дерева палочек-бобинок. Перед кружевницей установлен плотный валик-подушка, на которой закрепляется сколок (рисунок) будущего кружева, выполненный на плотной бумаге. На нем точками обозначены места пересечения и переплетения нитей. В руках у кружевницы до 12 пар коклюшек. На верхнюю более легкую часть коклюшки намотана нить. Материалом для вязания может быть любая нить, но предпочтение отдается льняной, хлопчатобумажной или шелковой. В точки пересечения нитей, обозначенные на рисунке, кружевница вертикально втыкает булавки и, перебрасывая коклюшки с нитками из одной руки в другую, выплетает сложный

ажурный кружевной рисунок, обвивая ниткой булавку, которые она переставляет по мере исполнения узора. Лучшими мастерицами были те, которые учились плести кружева с детских лет.

Основа кружева носит название «полотнянка» – по сходству со структурой тканого полотна. Это полоска сантиметровой ширины. Продольные и поперечные нити в ней переплетаются реже, чем в ткачестве, и образуют прозрачную структуру. Обязательными элементами коклюшечной технологии являются: сетка, плетешки, паучки, насновки. Сетка плелась нитками, идущими в косом и прямом направлениях. Плетешки выполняли роль своеобразного каркаса и плелись из четырех ниток. Паучки были похожи на паутинку – от плотного центра отходят во все стороны лучи, или плетешки. Насновками или фактурными дополнениями укрепляют кружево и тем обогащают его выразительные возможности. Как правило, структура полотна состоит из полотнянки – основного узора – и решетки, выполненной переплетением нитей, которые напоминают по рисунку решетку.

Русское кружево, названное златным, упоминается в источниках XIII в. («Ипатьевская летопись», 1252). В XVI–XIX вв. русское узорочье в техниках сколка, сцепной манеры, численного, немецкого кружева, закрепило основные приемы этого искусства. Золотное кружево считается наиболее ранним. Им украшалась одежда русских царей и знати. Центрами такого искусства были мастерские в Московской, Тульской, Орловской, Вологодской, Ярославской губерниях, в уездах, городах Ельце, Вятке, Михайлове, Арзамасе, Торжок.

Фриволите (от франц. легкомыслие) – это тонкое кружево из ниток, сплетенное вручную с помощью челнока особой конструкции. С недавнего времени фриволите выполняют иглой. В изящных невесомых композициях платочков, салфеток и других изделий часто используется тонкая, шелковая нить, отчего изделие получается по-особому трепетным и воздушным. Есть предположение о древнекитайском и древнеегипетском происхождении приемов такого плетения. Отсутствие сложных устройств, простота, доступность основных приемов плетения, вариативность исполнения узоров определили его популярность. В отличие от кружева фриволите имеет вид более изысканной сеточки, почти растворяющейся в воздухе. Основным приспособлением в этой технике является челнок, состоящий из двух изогнутых продолговатых пластин длиной примерно 60 мм и в поперечнике 20 мм. Между пластинами по середине расположен сердечник, на котором намотана тонкая нить,

используемая в вязании. Обе пластины заужены с обоих краев и соприкасаются между собой. Узел выполняется непосредственно на руках. Усложненное плетение на двух челноках позволяет достигать самых прихотливых узоров плетения. Основные элементы плетения носят названия: пико, дуга, кольца на ножках, мотив жозефины, кольцо в кольцо и др. Использование металлизированной нити обогащает фактурные и образные решения композиции.

Вязание подразумевает приемы работы с нитью при помощи спицы, вилки, коротких и длинных крючков, а теперь и вязальных машин. По найденным образцам вязание относят к III–IV вв. н. э. Трудно определить, с чем был связан мужской приоритет в вязании, так как традиционно искусство тканья и работа с нитью считается женским ремеслом – возможно с изготовлением сетей. Вязание на спицах технически несложно. Для полотна требуются всего две спицы, концы которых утончены и заовалены (не заострены). Для чулочной формы используют пять спиц: четыре основные и одну дополнительную. Для изделия, выполняемого коротким крючком, набирают цепочку из так называемых воздушных петель. Существует много способов вязания цепочек – узких и широких, ровных и фестончатых. Простота вязания не является сдерживающим фактором декоративного оформления вещи. Вязание обусловлено большой функциональностью изделий, применением их как элементов одежды, как материала, хранящего тепло. Используя цветные нити, в изделиях получают цветной узор.

Вышивка по холсту, полотенцу, ткани имеет дело с иглой, однако не существует без основы – ткани, холста, полотенца (см. цв. ил. 1). В прошлом она была присуща национальной культуре многих народов как наиболее доступный способ создания вручную в домашних условиях красивых предметов одежды и домашнего убранства. Архангельская, Вологодская, Костромская, Ярославская области традиционно считаются местами, где узоры «красный по белому» или «белый по белому», «белый по белому» отличаются особой эстетической наполненностью и образной глубиной. Общее развитие вышитого декора произошло уже в XVIII в. Переход в изображениях от трехчастных композиций мироздания к сложным жанровым сценам, от декоративной разработки мотивов Роженицы и природы к изображениям причудливой архитектуры, мужских и женских персон в костюмах своего времени, торжественных выездов на шитых северных подзорах, одежде, предметах домашнего обихода означали широкий диапазон технических построений рисунков.

В настоящее время особое внимание к вышивке связано с

наиболее архаичными композициями в структуре декоративных построений. Одной из наиболее распространенных является трехчастная композиция с тремя фигурами: одной более крупной в центре и двумя поменьше по краям. Как полагают фигура женщины в центре с поднятыми руками донесла до нас изображение великой богини, Матери-земли. Фигура встречается на полотенцах, на подзорах и других домашних предметах. Часто в декоре полотенец в боковых частях композиции изображаются кони. Кони, с одной стороны, являются носителями божественного света и олицетворяют небесный мир, с другой – связаны с заупокойными культами и символизируют мир потусторонний. Геометризация декоративных изображений происходит из-за структуры счетной техники, что не мешает мастерицам достигать выразительности фигур, очерченных прямыми контурными линиями. Ритмообразование, распределение масс по композиционному полю, разработка внутреннего пространства фигур интересны и убедительны.

Вышивка – великолепный пример приобретения эстетического опыта, что для художественно-педагогических методик очень важно: соединение мелкой моторики, визуального композиционного мышления, понимание структуры материала формировали память, образное мышление, представление о красивом. Одежда, полотенца, постельное белье, ткани, оформляющие интерьер жилого пространства, – все могло стать основой искусства вышивания. Можно представить, как высоко ценилось оно в юном возрасте, у девушек, когда требовалась усидчивость и терпение, когда формировалось чувство прекрасного.

На Севере, в центре и на Юге России были свои особенности технологии и композиции. Выполняемые узоры, принятые в кругу семьи, деревни, посада мастерицы могли вышивать, что называется с закрытыми глазами. При этом редко повторяя узор, добавляя, привнося в рисунок элементы собственного творчества. По характерным признакам технологии и декора изделие относят к той или иной местности.

Основой вышивки была преимущественно белая домотканина домашней выделки. Самым распространенным приемом вышивания является ***счетная техника***. Счет нитей (основы и утка) велся в поперечном и продольном направлениях. Хорошая память и внимание обеспечивали точность рисунка. Разновидностями счетной техники являются шов-роспись, крест, счетная гладь (рис. 36) и набор.

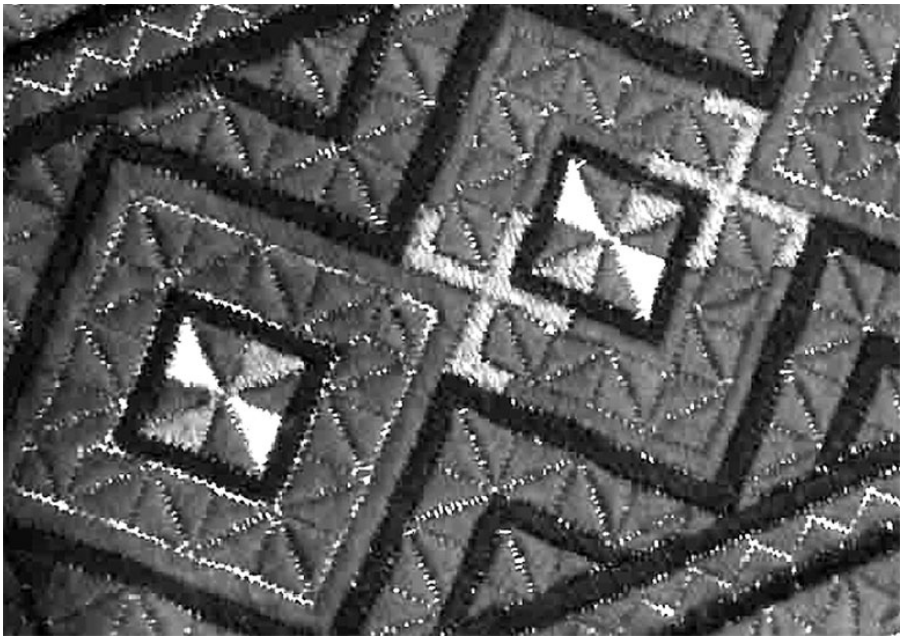


Рис. 36. Вышивка счетной гладью. НЦДПИиР

Считается, что самой старинной техникой является ***шов-роспись*** (рис. 37). Мотивы, среди которых преобладали геометрические орнаменты: клетки, полосы, кресты с крючками (вертушка), ромбы или квадраты с отростками («репьи»), выполнялись тонким линейным контуром и отдельными стежками, которые имели четкую направленность: вертикальную, горизонтальную и диагональную. Счет нитей рождал условный язык изображения, которым пользовалась мастерица при выполнении самых разных мотивов – растений, птиц, животных, человеческих фигур языком геометризации.

Рис. 37. Пример техники вышивки. Гладьевая роспись

Завораживает вышивка белым по белому или красным по белому в Архангельской, Вологодской областях, в Верхнем Поволжье, Костромском, Ярославском регионах. Лен, шерсть, шелк, золотая нить – все являло высокое графическое и фактурное искусство, рождало сложные тематические рисунки в одежде, головных уборах, изображении сложных жанровых сцен, замков с башнями, раскидистых деревьев, карет, торжественных выездов, дам и кавалеров в костюмах по моде того времени.

Тамбурный шов дает линейную строчку, фактурно-выступающую на поверхности изделия и легко образующую контуры растительных мотивов живой и неживой природы. Выполняется он очень просто: иглой с нитью – стежки выполняются по линии прорисованного контура узора (см. цв. ил. 2, *б*).

Лицевое шитье имеет высокий образный строй художественной формы, практикуется в монастырских мастерских, служит созданию вещей обрядового, храмового назначения (см. цв. ил. 4, *в*). Основой его служит тонкая шелковая ткань, укрепленная на более прочной основе, обычно это льняной холст. Сложность изображения и соблюдение

канонов требовали при подготовке рисунка «знамени» участия иконописца (рис. 38). Далее двойная ткань шелк-холст закреплялась на пяльцах, и рисунок наносился таким образом, чтобы структурно каждый его участок можно было расшить различными видами нитей. Кисти рук и лица персонажей выполнялись мелкими, плотно расположенными стежками шелковой нити. Такое шитье именовалось гладью, а точнее гладьевым атласным швом. На других участках изображения применялся способ золотного шитья. Он представлял собой пришитые тонкими шелковыми стежками ровные ряды золотных нитей, которые на разных участках пришивались в разных направлениях. Золотная нить изготавливалась заранее. В качестве ее основы служил крепкий лен (нить), оплетенный тончайшей металлической (золотой или серебряной) проволочкой-ниточкой. В результате синтеза текстиля и металла получалась богатейшая фактура изделия, дающая в контрасте материалов и техник невероятно красивое образное прочтение декоративной формы.

Рис. 38. Вышитая пелена с евангелическим сюжетом «Снятие с креста». Фрагмент

Вышивка бисером, жемчугом, стеклярусом широко используется в декоративно-прикладном искусстве. Плотная, эффектная с высоким цвето- и светоотражением фактура декора придает особый колорит изделиям, является по сути

разновидностью ювелирного искусства. Русский северный жемчуг (рис. 39), оклады икон и святых образов (см. цв. ил. 16, *а*), комбинированная вышивка в хантыйском и татарском искусстве (см. цв. ил. 3, *б, в*) отвечали самым высоким требовательным вкусам населения.

В советское время вышивальщицы объединялись в союзы, артели, призванные решать вопросы экономического характера. В частности экспорт изделий за рубеж давал золотовалютные поступления в казну, а новые идеи способствовали сохранению творческого наследия, которое своими художественными образцами обязано таланту мастериц.

Техника художественной росписи тканей. Батик. Искусство оформления тканей нанесением на них красок называют *росписью*. Эти технологии популярны и в настоящее время, хотя исторические корни их в древнеиндийском, египетском, персидском искусстве. В Древней Руси платами (платками) и убрусами (полотенцами) покрывали голову (чело). Особая эстетика ношения их сохранились до XX столетия, однако и сегодня старшее поколение женщин, живущих в сельской местности, помнит основные приемы завязывания головных уборов по будням, праздникам, на свадьбу, похороны и т. д. Распространенным способом нанесения узора на Руси была набойка. Печаталась она по холсту домашней выделки масляной краской и представляла узоры сетчатого орнамента. Отбор изображений для декора мог осуществляться с дорогих восточных и западных тканей, но сакральный опыт свидетельствует о вторичности этих явлений – исходным материалом служили свои истоки. Уже практически вытесненная машинным способом ручная набойка, тем не менее, сохраняется в XIX в., выполняется по деревянным печатным доскам или по деревянным доскам с вбитыми в них металлическими узорообразующими выступами. Многообразие художественных решений позволяла получить кубовая набойка (куб – чан с красителем).

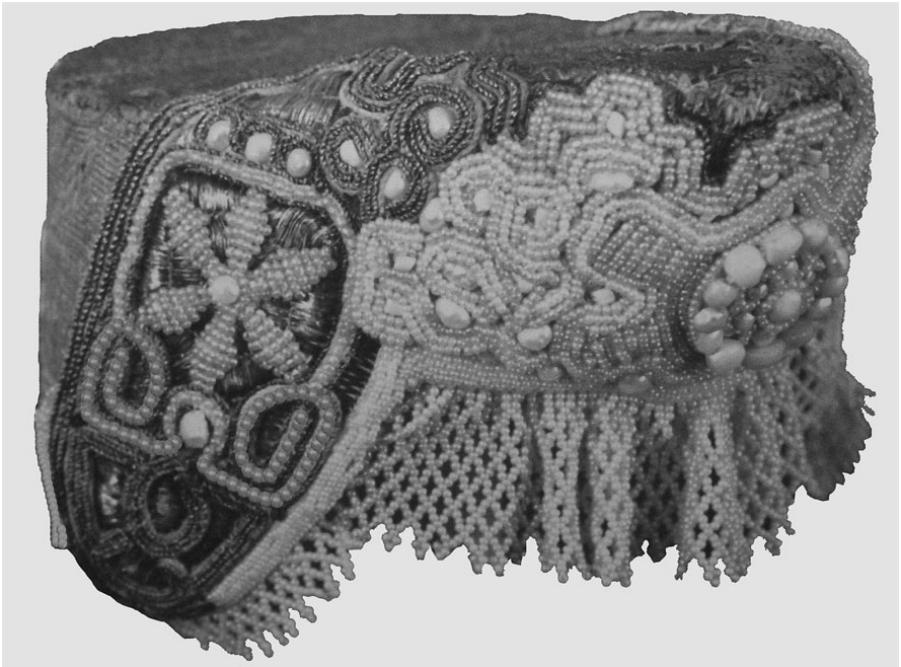


Рис. 39. Бисерная шапочка. Вологодская обл.

Платки и шали применялись во всех слоях русского общества. Наиболее массовым было производство набивных платков и шалей. Крупными и известными центрами были Москва и Павловский Посад.

Советское время не утратило связи с прошлыми традициями. С 30-х годов искусствоведы и художники много сделали для становления не только тканого, но и печатного текстиля. Создавались приемы ручной росписи, которые положили начало фактически новому направлению орнаментального творчества, построенного на соединении древней и современной изографии художественных произведений. Дальнейшее развитие промышленных способов нанесения декора связано с фотопечатью, которая в целом снижает качество и стоимость художественных изделий, но значительно увеличивает выпуск продукции. В результате павлово-посадские платки стали желанной частью женского костюма не только народов России, но и за рубежом. Это во многом связано с почитанием растительной орнаментики у разных народов.

В известной мере батик – свободная роспись тканей кистью, которая подготовлена набойкой в плане оформления текстиля связана с печатной техникой. Однако технически батик – это уже иное искусство, так как технологические эффекты значительно изменяют палитру композиционной основы.

Существуют три вида батика: холодный, горячий и узелковый. ***Холодный*** выполняется текстильными красителями свободной росписью кистью. Для создания структуры изображения на ткань наносят общие контуры рисунка. По рисунку специальным составом на основе резинового клея и воска, который именуется резервом, проводят границы между красочными слоями. Резерв может быть прозрачным или цветным. Его значение не только техническое – это естественный прием оконтуривания цветовых пятен. Оконтуренное цветовое пятно может быть однотонным, но часто внутри пятна сталкиваются разные цвета, что дает хороший эффект.

Горячий батик выполняется резервом на основе воска в горячем состоянии. Им обрабатывают не границы цветовых пятен, а сами участки. Непокрытые места окрашиваются перед нанесением кроющего слоя, другие после этого. Окрашенная таким образом ткань образует узоры, и дает возможность импровизации с композицией. Если покрытая воском ткань сминается и воск трескается, при окрашивании происходит затекание краски в трещины. Возникающая таким образом сетка называется *кракле*.

Узелковый батик – эффектное средство получения декоративных узоров. Для этого ткань складывается в жгут, завязывается узлом и опускается в краситель. В участках стиснутых узлом, крашение слабое. Возникающие декоративные эффекты носят концентрический вид. При любом способе окрашивания роспись закрепляется при обработке высокой температурой – запаривается. Самый простой способ закрепления осуществляется с помощью утюга.

Аппликация по ткани представляет большие возможности художнику для творчества как в прикладных, так и в декоративных композициях. Составление из кусочков ткани, с характерными приемами их соединения, позволяет быстро и эффектно воспроизвести композиционную идею. Графические особенности обусловлены техникой подбора готовых тканевых фактур и их распределение в композиционной плоскости (см. цв. ил. 3, *а*). В лучших композициях большое значение уделено колористическим нюансным эффектам. При использовании однотонных материалов по готовому сшитому полю применяют строчевые декоративные эффекты, выявляющие эстетику технологических приемов.

9. Искусство нетканых материалов

Характеристика нетканых материалов. К нетканым материалам относят войлок, мех, кожу. Художественные изделия из них выполняют две относительно самостоятельные функции. С одной стороны, они служат материальной пластической основой при формообразовании изделий; их цель, в обустройстве, защите жизненного пространства и тела от пола, стен, внешней среды. С другой стороны, нетканые материалы – это искусство, наделенное художественностью и образностью. По декоративному оформлению войлок близок ковру. При формировании одежды из меха животных имеет значение размер пластин. Оленьи шкуры образуют большие участки одежды, мех промысловых животных при сшивании обладает большими вариативными возможностями в подборе фактур при стыковке пластин.

Нетканые материалы относятся к так называемой мягкой этнографии, подобно тканям. Кожу и мех животных и некоторых пород рыб, сухожилья и подшейный волос оленей человек использует со времен охотничьего способа производства. Войлок в упорядоченном виде – со времен животноводства и сельского хозяйства. Священное отношение к животным переносилось и на уважительное отношение к материалам, из которых шилась одежда, обувь, упряжь, аксессуары. Как археологические материалы кожаные и войлочные изделия плохо сохранились. Известны находки середины I тыс. до н. э., найденные в Пазырыкских курганах в Средней Азии (см. цв. ил. 15, *б*), Сибири. Искусство выделки цветных узорчатых кошм, создание нетканых изделий, валеных войлоков было обусловлено их свойством сохранять тепло в жилище кочевых народов, или изолировать холодную стену каменного дома в горных районах.

Мех как основа и декоративный элемент в одежде был весьма популярен у русской знати и царственных особ. Опушенные шапки и воротники, отделка распашной одежды носили знак высочайшего предназначения меха служить верховному сословию. Интересно, что по аналогии с понятием «шелковый путь», можно встретить и выражение «меховой путь», который обозначает обмен пушнины у народов, населяющих север, на серебряную посуду, ткани, оружейный металл. Значение меха было столь высоко, что он служил формой государственного налога, именуемого ясак.

В значении домашнего кустарного производства для нужд повседневного использования изделия из кожи и меха распространены у народов Крайнего Севера, западной и

восточной Сибири, Камчатки. Традиции меха широко известны у русских, чукчей, эскимосов, ненцев, нганасан, эвенков, коряков, хантов, манси, коми, удмуртов и других народов. Однако как товарный промысел, мех освоен преимущественно русскими.

Нужно отметить, что значимость кожи и меха дольше сохранялась там, где существовали традиционные виды основной производственной деятельности. Именно здесь можно увидеть воспроизведение способов обработки животных материалов. Например, если мальчику в хантыйской семье дарили аркан и нож, как знаки мужских занятий, то девочке – мешочек (кырых) с набором сухожильных нитей, кусочками меха и ткани (см. цв. ил. 15, *в*), как обозначение женских видов труда.

Изделия предприятий народных художественных промыслов в Нарьян-Маре, Сыктывкаре, Норильске, Магадане, в поселках Корякского национального округа, в центре Камчатки сегодня пока не обрели широкой известности как явления современного декоративно-прикладного искусства. Там в одежде, обуви, предметах быта сохраняется образный строй изделий, выполненных по традиционным технологиям, сохраняются достоинство и красота, выраженная в точности функционального расчета, экспрессивной графичности и цветоконтрастности элементов. Вместе с тем аппликативно решенные объемы обычно отделяются от участков, подверженных постоянному физическому воздействию. Так декор меховых сумок, мешочков для различного употребления, охватывая объем средней и нижней части, никогда не размещается в местах соприкосновения с рукой (см. цв. ил. 15, *в*), затягивающей или освобождающей полость с помощью тесьмы. Конечно, на представленные изделия как бы проецируются типические свойства и умения северных народов к предельной и лаконичной осмысленности формы жилища, средств передвижения и самой одежды. В одежде содержатся законченные решения, которые рождаются по ряду причин. *Первая* – технологическая: в отличие от вышивки и других техник при создании аппликативного узора применяются готовые крупные элементы. *Вторая* – информативная: благодаря используемому в одежде крупному узору происходит узнавание принадлежности к тому или иному роду и семье. Сказанное меньше относится к татарской кожаной аппликации. Здесь орнаментика утратила знаковую природу декора и отвечает общеэстетическим и художественным задачам кожаного мозаичного искусства. В целом сувенирное производство изделий из меха весьма специфично: оно не обрело еще завершенного художественного вида и находится в развитии.

Войлок. Технологии и эстетика войлочных ковров.

Войлочные технологии в настоящее время стали использовать в художественном творчестве как материал для самых разных объектов: декоративных композиций, одежды, обуви, головных уборов (см. цв. ил. 15, *д*). Классические приемы обработки войлока сложились там, где традиционными видами деятельности являлось кочевое и домашнее животноводство. Для получения войлока нужна шерсть овцы. Войлок как художественно-эстетический феномен имеет необычайно емкое семантическое значение. Войлочные изделия формировались как часть пространственного оформления интерьера жилого пространства, например, юрты. При этом постилочными коврами маркируется пол (земля) как граница нижнего мира, от которой ковры защищают человека. Стены и обыденное пространство принадлежит миру людей, разделенному между мужчиной или женщиной коврами. Подкупольное пространство принадлежит миру обожествленных предков – духов-покровителей. Орнаментальная система войлока также наделена свойствами художественной интерпретации внешнего и внутреннего (мира и человека). Структура войлочного декора как художественного феномена может быть прочитана полно при условии осмысления всего ряда факторов, объясняющих появление и эстетическую завершенность образов.

Войлок имеет общие принципы сложения у разных народов. Его широкое распространение у башкир, казахов, татар обусловлено некогда кочевым характером их жизни. С одной стороны, он выражает совокупность социальных задач, с другой – выполняет художественно-эстетические принципы в аспекте построения декора.

Декоративное начало часто связывается с культом барана, образ которого определял символико-магическое содержание изображений. В связи с этим у многих народов особо почитались символы бараньих рогов, как структура декоративной символики, состоящая, чаще, из зеркально расположенной пары, визуально упругой и энергичной. Конкретное распределение орнаментальных структур декора и его образное выражение свойственно и растительным мотивам.

Художественные особенности войлока связаны с техникой его изготовления. Большую нагрузку в этом плане несут взаимоконтрастные по цвету участки войлока, когда различные цветовые пласты по отношению друг к другу смотрятся самостоятельным декором-изображением (темное на светлом, светлое на темном). Сталкиваясь в едином поле, такие мотивы образуют причудливое единство орнаментального рисунка. Нередко висящие на стенах ковры, например, у казахов,

декорировались коралловыми бусами, перьями филина, серебряными бляшками и монетами.

Декоративный строй войлочных изделий мог включать в себя орнаментальные элементы геометрического криволинейного (простого и сложного) характера. Своеобразная игра форм декора, фона и орнамента в ряде случаев отсутствует, и поле войлочного ковра приобретает вид свободных композиций без особых акцентов. Возникающая в этом случае ассоциативная многоплановость как нельзя лучше выражает идею пространственной протяженности.

Войлочные ковры встречаются в искусстве Средней Азии (у казахов, киргизов, туркменов и др.), в Прикарпатье, на Северном Кавказе, в Закавказье. Среди используемых техник можно выделить – *мозаичный* ковер, который сшивается из войлочных кусков различного цвета и *аппликативный*, когда орнамент из войлока или цветной ткани пришивается к войлочной основе. *Технологически-врезная* техника показывает, как узор из шерсти другого цвета внедряется в основу в процессе валяния войлока (рис. 40). Применяется *шнуровой* способ, когда по фону одноцветного войлока цветным шнуром выкладывается графический узор.

Материалом для изготовления войлока (также кошмы) служит белая овечья шерсть. Подготовленную к валянию ее раскладывают на циновке, сбрызгивают горячей водой, затем закатают в рулон прямо в циновке, катают сначала в ней, а затем без нее. Полученное изделие моют, высушивают, окрашивают. Традиционные составы для окраски приготавливались из растений и минералов, но в конце XIX столетия их почти повсеместно заменили фабричные, главным образом анилиновые красители.

Технологии создания войлочного изделия определяли специфику визуальных эффектов декора. Мозаичная техника дает четкую границу двух цветных кусков, которая усилена еще их контрастными отношениями и симметрией национального орнамента. Если в ковровых композициях фон сохраняет значение объединительного элемента, то в войлочном орнаменте очень часто фон и декор взаимозамопроникающи. В валяных коврах структура волокон двух участков не имеет четко выраженной цветовой границы. Там цвета втекают один в другой, и место соприкосновения их участков несколько размыто, даже нежно по характеру касания.

Рис. 40. Войлочная композиция в технике врезки. Учебная работа (г. Ижевск)

Промежуточное положение между войлоком и тканью занимает сукно. Материал изготавливается вначале в технике ткачества, а затем подвергается процессу валяния. Сукно необычайно прочное и теплосохраняющее полотно, которое широко используется в промышленном изготовлении одежды.

Художественная обработка изделий из кожи (также и меха) занимает особое место в декоративно-прикладном искусстве народов Крайнего Севера, Западной и Восточной Сибири – чукчей, эскимосов, хантыйцев, мансийцев, ненцев, коми-ижемцев, коряков, юкагиров и др. Материалом для них являются шкуры промысловых морских и лесных животных: оленя, нерпы, моржа, лахтаки, собаки, песца, россомахи. Обработанную (очищенную от меха) шкуру оленя называют *ровдугой*. Кроме шкур используются сухожильные нити, выработанные из спинных и ножных сухожилий (жил) оленя. В оформлении изделий популярны фарфоровый и стеклянный

бисер, стеклярус, хлопчатобумажные нитки разных цветов.

Для изготовления кухлянок (глухих двойных меховых рубашек с капюшоном), онучей, перчаток, рукавиц, сумочек для рукоделия, ковриков в чуме, подушек, головных уборов и других изделий используется скорняжный инвентарь, необходимый для выделки (размягчения) кожи, выкрашивания, раскроя, сшивания. У названных выше народов изготовление одежды идет только для домашнего использования. Изделия украшаются аппликацией, продернутым ремешком, декоративным швом в виде рельефа, росписью, вышивкой цветными нитками, мозаикой. Разнообразие видов одежды: ненецкая малица, якутская парка (зимняя одежда без воротника с полами встык), соккуй (глухая одежда с капюшоном), торбаса, ханты-мансийская саха обусловлены глубокими традициями, функциями полезного, коммуникативного и технологического художественного творчества (рис. 41).

Рис. 41. Женская меховая одежда ненцев

Способы нанесения декора на гладкую кожу предполагает различные принципы: *тисненые, гравированные, штампованные,*

золоченые, крашеные. При тиснении под слой влажной кожи подкладывается картонный или иной плоский предмет. Его конфигурация является будущим (оттиснутым) изображением. Детали небольшого размера оттискиваются непосредственно на самой коже. Высыхая, материал твердеет, а тисненый таким образом рельеф сохраняется. Перед гравировкой поверхность кожи также увлажняется. Декор прорезают, не на всю толщину кожи и прорези заполняют краской на клеевой основе. В готовом изделии отчетливо читается контурный рисунок. В качестве технологий декорирования используются резьба, обжиг, батик, сочетание штамповки с батиком. Роспись красками, оплетка краев изделий, применение металла, вышивки, аппликации, совмещение в ряде случаев названных техник дают большой выбор в декоративном оформлении изделий из кожи. Другим классификационным определением является качество и технология материалов. Различают изделия из замши, опойка, шевро, шеврета, лайки, велюра, сафьяна и др.

Большое распространение у разных народов получили ремесла на основе выделки **рыбьей кожи**. Обработка ее достаточно проста. Шкурку снимают, подсушивают, затем мнут руками. Все это занимает один день. Тонкость структуры рыбьей кожи делает ее похожей на качественную замшу, бархатистая поверхность которой приобретает мягкие охристые оттенки. Из нее шьют обувь и одежду. Необычайно красивы изделия, где в качестве нитей и других конструктивных частей используются сухожильная нить и подшейный волос оленя (см. цв. ил. 15, *г*).

10. Резьба по кости и камню. Камень в ювелирном искусстве

Общая характеристика косторезного искусства. Кость является одним из ранних освоенных человеком материалов, который с эпохи охоты использовался в целях производства и украшения. В силу твердости и остроты на изломах она применялась как сопутствующий охотничьему и сельскохозяйственному производству материал, с помощью которого выделывались меховые изделия; она могла служить в качестве иглы, наконечника для стрел и копий. Относительная мягкость кости позволяет применять техники гравирования, резьбы, выжигания. Скульптура из кости красива своей выбеленной или желтоватой поверхностью, иногда матовой, иногда отполированной до зеркального блеска. Более твердые образцы кости дают возможность более тонкой, ажурной резьбы. Белый цвет предполагает мастерство исполнения четкого, легко воспринимаемого светотеневого узора.

Кость сопутствует человеку очень давно. К черняховским материалам предгуннского времени (III–IV вв.) относят костяной гребень, составленный из двух пластин. От спинки по центру отходит ручка в виде двух вытянутых и овально завершенных частей, примыкающих друг к другу по центру, но разъединенных между собой ровным зазором. Материал гребня хорошо читается, его массив несколько грубоват, однако выполненный по контуру глазковый орнамент визуально облегчает общую массу. Промежутки между гравированными глазками узора не одинаковы и не строги, но именно эта неравномерность покоряет рукотворностью, придает особую красоту ритмическим колебаниям декора.

Эстетикой, отражающей потребности человека в полезных вещах, отличаются изделия у народов Крайнего Севера. Предметы 2-тысячелетней давности: наконечники копий, орудия для охоты на морских животных, амулеты составляют археологические коллекции с побережья Чукотки. Две функции – утилитарная и магическая – составляют образную основу искусства чукотской кости. Многие гравированные изображения на предметах труда остаются неразгаданными и поныне. Емки и выразительны обобщенные мотивы скульптурных изображений животных-амулетов.

Новгородское искусство резной кости, относящееся к X–XIII столетиям, является одним из интереснейших явлений

косторезного ремесла. По новгородской хронологии датируют изделия из кости средневекового поселения «Октябрьский мост» в Череповце, открытые в конце 80-х – начале 90-х годов XX столетия. Их относят к предметам раннего круга X – первой половины XI в. В отличие от черняховских, новгородские и череповецкие находки более разнообразны. Здесь найдены не только гребни, но и расчески, футляр от гребня, ложка, рукоять (возможно ножа), накладки на гребни-расчески, кочедык для плетения изделий из бересты, рукоятка ножа, игольник из трубчатой кости, охотничий манок из косточки глухаря и, самое интересное – шахматная фигурка. Обнаружены и подвеска-амулет из астрагала бобра, и пряслица, копоушки. Для всех изделий характерна тонкость декоративной орнаментации в форме ромбовидных и сетчатых структур, которые в ряде случаев красиво контрастируют с глазковым орнаментом. Формы гребней и других изделий тоже разнообразны и почти скульптурно выразительны. В средневековом искусстве народов России кость находит свое художественное воплощение в подвесках, ансамбле женского костюма, частях упряжи и многого другого.

С XVII столетия в архангельской стороне стал известен промысел под названием холмогорская резная кость. Во второй половине XIX столетия развивается тобольский косторезный промысел. В XX в. на основе древних традиций формируются художественные промыслы народов Крайнего Севера: чукчей и эскимосов (1931); а также в Хотькове Московской области (1947).

Язык косторезного искусства в XX столетии развивается вместе с разработкой типов изделий и украшений. Большие возможности открываются в связи с разработкой графических и скульптурных мотивов из жизни северян; например, распространенными сюжетами являются охота на моржа, выполненная в технике гравирования. В композиции передаются несколько чередующихся сцен действия, имеющего начало и конец. Желтоватый цвет кости хорошо оттеняет черные, синие, красные тона цветов, используемых для подкрашивания штриха. Скульптурная пластика из кости также отражает сцены из жизни народов Крайнего Севера. В сюжете схваток (например, собак с медведем) много динамики, остроты, напряжения, симпатии к живым существам.

Материалы в косторезном искусстве.

Бивни мамонта и мамонтовую кость ископаемого животного и теперь еще находят в Западной Сибири, чаще в районах вечной мерзлоты на Чукотке, в Якутии. Бивень имеет особый ни с чем не сравнимый цвет, отливающий сочетанием теплохолодных оттенков тона, и текстуру в виде мелкой

ромбической сетки (см. цв. ил. 16, *б*). Твердость, цельность, однородность, достаточно большие массы позволяют использовать его для самых различных целей в художественной обработке изделий. Завораживает эстетика материала, происхождение которого относят на десятки лет. Материалы позволяют вырезать тонкий ажурный орнамент, крупные кубки, скульптурные изображения, атрибуты костюма. Слоновая кость (бивни) – своеобразный аналог мамонтовой кости – ввозилась с Востока. Цвет слоновой кости стал эстетической категорией светлокремового, плотного, гладкого материала.

Клык моржа добывается в основном в Беринговом и Чукотском морях. В чем-то он похож на бивень мамонта. Красивый желтоватый материал хорошо полируется. Но есть в нем отличия – размеры и внутренняя ячеистая структура. Клык моржа употребляется для создания миниатюрной скульптуры, коробочек, лоточков с ажурной и рельефной резьбой, а также для гравировки (см. цв. ил. 16, *в*).

Зуб кита-кашалота начал использоваться в период развития промысла по его добыче. Он однороден по строению, что важно при работе в пластике, красив желто-розовым тоном и необычно плотной текстурой.

Более широко применяется обычная *цевка*, она хорошо обрабатывается как в естественном объемном пустотелом виде, так и в пластинах, которые получают путем разрезания распаренной трубчатой кости. Цевка уступает по качеству вышеназванным материалам, что заставляет мастера варьировать способы художественного преобразования.

Как материал декоративно-прикладного искусства используется *рог* крупного рогатого скота. Имеющий символическое значение изобилия, рог носит функции благопожелания. Его место в ритуалах пиршеств, символическом значении богатства и достатка в доме объясняют и художественный интерес к нему. Не только гравировкой известно искусство обработки рога, его оправляли в золотые и серебряные оклады. Распаренный, он легко разрезается, пластически изменяется, используется как материал для создания сувениров, подарков.

Среди техник обработки кости выделяется гравирование, выполняется оно стальным острым инструментом, носящим у северных народов название *вагылькын*, что в переводе означает железный ноготок (птицы). Рисунок затирается черной краской и в чем-то напоминает офорт – гравюру на металле.

Популярные изделия в виде ларцов-сундучков, деревянных в основе, обклеенных костяными пластинками, иногда цевки,

иногда моржовой кости представлялись прочными, устойчивыми, эффектными. Наносимый узор и раскрашивание создавали красивую цветовую среду, значительно обогащавшую материал.

Подготовка материала к работе заключалась в выборе подходящей для будущего изделия заготовки, ее вываривание, в результате чего высветляется структура материала. Кость хорошо полируется, что усиливает впечатление твердости кости и ее благородства.

Центры косторезного ремесла *Холмогорская резьба по кости.* Надо полагать, что старейший промысел резьбы по кости в Холмогорах получил свое развитие не в XVII в., как это часто пишут, а гораздо ранее, поскольку многие поморы были наследники новгородцев и могли унести искусство резной кости на Север. Новгородские раскопки изделий, относящиеся к X–XIII вв. дают представление о характере этого искусства в русской традиции. О холмогорских мастерах известно с 1656 г. В Оружейную палату в Москве, ставшую центром декоративного искусства России, царем Алексеем Михайловичем были выписаны братья Евдоким и Семен Шешенины. Уже в то время холмогорские мастера славились замечательным умением превратить кость в тонкий ажурный узор и высоким искусством гравирования кости. Красивый желтоватый цвет кости на ларцах-сундучках хорошо контрастировал с интенсивно-зелеными тонами, в которые окрашивались участки изделий. Пластины могли украшаться глазковым орнаментом, похожим отчасти на украшения древних гребней и чеканных изделий с зерневым орнаментом. Узор затирался черной, красной, зеленой, бронзовой красками и хорошо смотрелся на поверхности изделия.

Любимыми мотивами были растения – тонко исполненные веточки и пышные цветы, подцвеченные краской. Внутри растительных мотивов помещались сюжетные рельефные изображения.

Как и в искусстве лаков, большое разнообразие форм приходится на вторую половину XVIII в.: шкатулки, ларцы, миниатюрные комодики, основания для часов, табакерки, туалетные коробочки, гребни несут в себе сочетание приемов гравировки, ажурной и рельефной резьбы, окраски кости, подкладки под прорезной узор цветных фонов, что делало вещи особенно торжественными. Кость очень чутко отреагировала на появление классицистических настроений (XIX в.). Формы становятся строгими, лаконичными, геометрическими, ажурный орнамент отступает на второй план, становится то нюансным, то контрастным дополнением (см. цв. ил. 16, *в*). Хорош узор в виде сетки из ромбовидных мотивов, на фоне которых помещаются

изысканные гирлянды мелких листьев и цветов. Часто для достижения строгости мастера оставляют свободными от узора стенки изделий, заставляя работать материал на общий образ вещи.

На рубеже XX в. холмогорский промысел, в котором сохраняется большая доля ручного труда, закрывается. Система образования, созданная в 30-е годы профессионально-техническая школа, взяла на себя возрождение мастерства холмогорской кости. За 20 лет удалось возродить промысел, воссоздать многие технические приемы резьбы, вырастить новое поколение мастеров и художников.

Тобольский косторезный промысел возник в 60-е годы XIX столетия. Материалом для изделий служила преимущественно ископаемая кость мамонта. Тобольские изделия того периода отличались психологичностью образов, даже некоторой созерцательностью, независимо от того, какого характера костяные персонажи размещены на подставках. Вещи имеют не столько декоративный характер, сколько изобразительный, свойственный скульптуре, что позволяет мастерам достичь высокой степени обобщения образов. Сюжетные композиции, где большое количество персонажей и небольшая пространственная среда, считаются менее цельными. Экзотика быта и этнография народов хантов и манси, которые являются этническими наследниками остяков и вогулов, всегда вызывала интерес, а вещи их охотно покупалась как сувениры. Поездки на оленях, сцены из жизни и быта полны динамической энергии.

Организованные в советское время артели работали в тематике дореволюционной кости, но были элементы и нового быта: самолеты, здания и др. С середины XX в. в работах тобольских резчиков преобладает декоративное начало в противовес реалистическому. Отказ от излишней детализации сопровождается успехами в достижении динамических эффектов. Сохраняются тенденции к единичным фигуративным построениям, которые уже более скупы, но емки по средствам исполнения. В последние годы в творчестве некоторых мастеров, вышедших из тобольского косторезного промысла, наметились новые темы, связанные с мифологией обско-угорских народов.

Хотьковская резная кость возникла в послевоенные годы в XX столетии на основе фабрики художественной обработки дерева, имеющей связь с художественными традициями промыслов Дмитриевского уезда. Обученная резному ремеслу группа резчиков начала работать по цевке, которая сочеталась с самшитом. Большей образности мастера достигли в пластинчатой цевке, выполненной как декоративный экран. Сюжетами служили

природные мотивы и животный мир, персонажи народных сказок, сцены сельской жизни. Высокого уровня мастерства резчики добились в фигурках шахмат, выполненных из зуба кашалота. Ювелирные украшения промысла пользуются большой популярностью. Есть в этом особенность и мастерство, основанные на преобразовании материала дерева, с его многоплановостью, контрастами формы и орнаментального декора, гравированного, часто прорезного. Броши, кулоны, серьги, комплекты, подвески выполнены в асимметричной технике декора, пластичны, разнообразны, неповторимы.

Чукотская и эскимосская кость менее динамична, нежели тобольская. Мастерская по обработке кости была организована в поселке Уэлен в 1931 г. Мастера тяготеют к миниатюрной скульптуре повествовательного характера. Тем не менее, в ней можно подметить большую внутреннюю экспрессию. Скульптура носит не психологический, а скорее физический характер, присущий изображаемым персонажам: огромному моржу, грозному медведю. Образ человека в ней встречается значительно реже, но он содержит тонкие пластические характеристики, свойственные охотникам и рыбакам. Сюжетные мотивы праздников, национальных игр, строительства жилищ, бытовых сцен ежедневной жизни передаются в технике гравировки, тонкость которой связана, усиливается зачернением контура и подцвечиванием его синими, красными, желтыми, зелеными красками. При этом основной цвет кости, фон, остается доминирующим, органично напоминающим о северных широтах, где разворачиваются сюжетные сцены.

Искусство кости давно перешагнуло промысловый характер и привлекает художников профессионалов. В настоящее время в России искусство кости культивируется в новых центрах художественной обработки кости.

Художественная обработка камня. Камень – один из древнейших материалов, который был использован человеком. Технология его обработки кажется очень простой, если не знать насколько трудоемки процессы его изготовления. Именно камню эпохи палеолита и неолита отведена роль основного материала для орудий труда. При обработке камня вырабатывалось терпение, формировалась изобретательность, оттачивалось понимание функций изделий. Орудия охоты и рабочий инструмент, бытовая вещь и оружие воина, жилое и сакральное сооружение доносят до нас древнее искусство обработки камня – часто неразгаданное. Монументальность произведений из камня порождена не только особенностями материала, но и контрастом его с декором. В художественных изделиях из камня всегда

ценится масса ввиду хрупкости этого материала. Это наделяет изделие особой монументальностью и обобщенностью даже в случае тонкого орнаментального профилирования поверхности (рис. 42). Орудия труда из твердого кремния или обсидиана составляют основные источники знания о далеком прошлом человечества, технологической основе процессов труда, об имущественных особенностях и социальном устройстве. Как художественный источник камень донес до нас поистине великие произведения древней скульптурной пластики.

Рис. 42. Резные пальметты. Рим

Рис. 43. Стоечно-балочная конструкция в Карнакском храме. Луксор. Египет

Три с половиной тысячи лет насчитывают декорированные каменные колонны гипостильного зала (рис. 43) и изваяния фараонов в Карнаке, и почти столько же колоссальные скульптуры скального храма в Абу-Симбелл (Египет). Однако ритуальный нож, относящийся к ранним культурам Малой Азии (культура Чатал-Хююк, VII–VI тыс. до н. э.), свидетельствует о более раннем освоении художественной обработки камня. Каменные статуи острова Пасхи, древние гигантские антропоморфные изваяния (голов) в Месоамерике и др. говорят о том, сколь широки были возможности использования камня как материала для искусства.

Современное искусство обработки камня мы видим в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве, в каменной мозаике, глиптике, ювелирных изделиях как отражения богатейшего технологического опыта человека.

Глиптика была известна у многих народов древности. Глиптикой называют невысокий каменный рельеф, выступающий над поверхностью или углубленный в нее в небольших по размеру изделиях. В первом случае резные изделия называют камеями, во втором геммами. В эпоху классической Греции и Римской империи глиптика была очень популярна. Геммы и камеи украшали одежду женщин в виде застежек. Медальон в оправе из благородного металла хорошо сочетается с тканью. Руку благородного грека или римлянина, а также средневекового

иерарха или аристократа нередко украшал перстень с печаткой с резанным в камне изображением. Тончайшая резьба, например, в белом мраморе, кажется воздушной. Классические мотивы того времени и сегодня остаются непревзойденными по мастерству и художественному выражению.

Средневековое искусство наследует технику глиптики, используя дорогие камни для украшения атрибутов храма. Здесь, как и в других областях искусства и художественного ремесла, много перенято у античности. Однако определился и свой собственный путь: редкие камни стали использоваться для украшения церковной утвари и книг, облачений священников. В эпоху Ренессанса глиптика пережила новый расцвет, и многие мастера создали произведения непреходящей красоты. Влияние глиптики на искусство керамики проявилось в западноевропейском и русском фарфоре. И поныне снова появляются художники, стремящиеся воплотить свои эстетические представления в этом благородном искусстве.

Поделочный камень стал особенно популярен при исполнении декоративной пластики. Относительная его мягкость, способность к полировке, обусловили широкие пластические возможности при создании сложных композиций: архитектурных элементов, изделий кабинетного характера, декоративной пластики (рис. 44).

Рис. 44. Декоративная композиция «Музыканты». Учебная работа (г. Пермь)

Камень в ювелирном искусстве никогда не перестанет волновать своей таинственной красотой. Радующий

непревзойденными оттенками изумруд, загадочный нефрит, таинственный опал, горящий огненно-красным рубин, отсвечивающий глубоким внутренним сиянием тигровый глаз – все в камне восхищает. Бесконечная игра оптических иллюзий составляет основу камня. Классификация камней по твердости, по так называемой 10-единичной шкале твердости Фридриха Мозе очень любопытна. Наивысшей твердостью в 10 единиц обладает алмаз, который древние греки именовали непобедимым. К драгоценным камням принадлежат рубин и сапфир (оба по 9 единиц), далее александрит, аквамарин, благородный топаз и некоторые другие (по 8 единиц); аметист, гранат, гиацинт, розовый кварц, дымчатый топаз (по 7 единиц). Полудрагоценные камни имеют по шкале Мозе до 6 единиц твердости. Фиолетовый чароит, зеленый изумруд, другие камни наделены красивым цветом и глубокой тональностью. У поделочных камней, которые используют при создании мелкой пластики, твердость значительно ниже: 2–4 единицы, сюда относят черный талькохлорид, различные гипсы, алебастры. Они легко режутся, полируются и выглядят эффектно. К камням органического происхождения, используемым в ювелирном искусстве, относят речной и морской жемчуг (морской значительно крупнее), кораллы, янтарь, перламутр. Высоко ценится жемчуг, не имеющий перламутровых оттенков. В зависимости от географического места, где вырастает жемчуг, он имеет особые оттенки. В природе встречается не только белый серебристый жемчуг, но и черный, розовый, красноватый. Крупный жемчуг именуют *бурмитским зерном*, наиболее крупные жемчужины называются *парангонами*. Жемчужное шитье с использованием мелкого жемчуга применялось для украшения женской одежды. Нанизывают жемчуг на нить в отверстия, которые довольно легко просверливают стальным сверлом. На севере России был популярен речной жемчуг.

Шкала твердости не имеет абсолютного значения при оценке художественных достоинств камней. Эстетическая характеристика материалов обусловлена их редкостью, оригинальностью цвета, просвечиваемостью, размером, искусностью огранки. Наиболее ранней формой обработки является придание камню округлости, которая называется *кабошоном*. В Древнем Риме этим способом обрабатывали не только полудрагоценные камни, но и изумруды, рубины, сапфиры. В настоящее время кабошон для огранки драгоценных камней не применяется. Из-за твердости камней их огранка долгое время сводилась к очистке напластований и полировке естественных форм, получающихся в процессе роста кристаллов. Достоверно неизвестно, кто первый начал

обрабатывать алмазы в виде граней с помощью металлических дисков с нанесенным на них алмазным порошком. Полагают, что это произошло в середине II тысячелетия и, возможно, то были индийские или английские мастера. Постепенно камни приобрели симметрию, столь ценимую в ювелирном искусстве. Первыми правильными формами были алмазный наконечник и алмазная таблица. Впоследствии возникла огранка розой – полусфера с 24 треугольными гранями, которую именуют голландским. Существует до семи вариантов этого способа. Например, розу с 16 и 12 гранями называют *полуголландской* или антверпенской, двойная голландская роза имеет 36 граней. Грушевидная капля *бриолет* близка по форме двойной розе. Эта форма была популярна у французских ювелиров.

Полагают, что развитие огранки таблицей дало начало другим формам, полученным при спиливании углов. Так появились бриллианты с 8 и более (до 16) гранями на короне (верхней части бриллианта) и 6, 12, 16 гранями на рундисте (ободке, разделяющем камень на верх и низ). Полная бриллиантовая огранка имеет 32 грани на короне, не считая таблички, и 24 грани на павильоне, не считая колеты. Огранка камней имеет и иные способы; это видоизмененные бриллианты, профильная огранка, огранка лесенкой, смешанная огранка. Результатом ее стала игра света внутри камня, который как будто попадал в хрустальную ловушку и, отражаясь множество раз от внутренних граней камня, сверкает, создает непревзойденную игру света чистой воды.

Придание формы ювелирным камням – основная, но не последняя стадия искусства огранки камней. Особое значение придается оправе. Ее конструктивная роль столь же велика, как и образное выражение всей вещи. В качестве материала для бриллиантов применяли исключительно золото. Там, где основой служила медь, ее золотили. Гнездовая оправа как бы охватывает и удерживает камень. Это происходит за счет царги, которую часто украшали напаянной зернью, сканью или иным декором. Черная краска, которой окрашивают гнездо (ложе), называется *грязью*. Покрытие грязью, введение фольги, подкладка шелка и иные приемы помогали скрыть внутренние дефекты камня, например, помутнение.

Изобретение оправы «ajour» (оправы по рундисте), не имеющей донца, позволило открыть для обозрения весь камень, который удерживается лишь скобками-коготками на металлическом ободке.

Наряду с понятием ювелирное искусство употребляют и понятие ювелирный дизайн. Отличия между ними такие же, как

между традиционными рукотворными изделиями и новыми композиционными приемами на основе активной асимметрии, нарочитом сохранении следов и приемов технологии.

Литература

Ананина Т. В. Художественные изделия из кожи. М., 1994.

Арбат Ю. Русская народная роспись по дереву. М., 1970.

Арсеньева Е. В. Ивановские ситцы. Л., 1983.

Байбурин А. К. Семиотические аспекты функционирования вещей // Этнографическое изучение знаковых средств культуры. Л., 1989.

Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М., 1981.

Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. М., 1975.

Безбородов М. А. Дмитрий Иванович Виноградов – создатель русского фарфора. М.-Л., 1950.

Безбородов М. А. Стеклоделие в Древней Руси. Мн., 1956.

Богуславская И. Я. Русская народная вышивка. М., 1972.

Бочаров Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1968.

Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское кружево XVI–XIX вв. Л., 1959.

Бирюкова Н. Ю. Французская фарфоровая пластика XVIII века. Л., 1962.

Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М., 1953.

Бритова Н. Н. Греческая терракота. М., 1969.

Бубнова Е. А. Старый русский фаянс. М., 1973.

Буткевич Л. М. История орнамента. М., 2005.

Буф Джон. Фаберже. М., 2001.

Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластических образов в русском искусстве XIV–XV вв. М., 1980.

Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.

Валеев Ф. К., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татарии. Казань, 1987.

Василенко В. М. Русское прикладное искусство. М., 1977.

Василенко В. М. Северная резная кость. М., 1974.

Виннер А. В. Материалы и техника мозаичной живописи. М., 1953.

Воронов В. С. О крестьянском искусстве. М., 1972.

Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья: материалы к этногенезу. Чебоксары, 1960.

Герчук Ю. А. Что такое орнамент? Структура и смысл

орнаментального образа. М., 1998.

Гжель. М., 1982.

Гольдберг Т. Г. Черневое серебро Великого Устюга. М., 1952.

Данилевский В. В. Ломоносов и художественное стекло. М.-Л., 1964.

Декоративно-прикладное искусство народов Крайнего Севера. Альбом. Л., 1974.

Демина М. Т. Проектирование и исполнение изделий в технике горячей эмали. М., 1985.

Древнерусская космология. СПб., 2004.

Древние цивилизации / Под ред. Г. М. Бонгард-Левина. М., 1989.

Дубровин А. А., Соловьев Н. К. Декоративно-прикладное искусство: учеб. пособие. М., 1995.

Дурасов Г. П. Каргопольская глиняная игрушка. Л., 1986.

Естественно-научные знания в Древней Руси. М., 1980.

Занимательная энциклопедия мер, единиц и денег. Челябинск, 2000.

Иванов В. Х. Якутская резьба по кости. М., 1979.

Иконников А. В. Поэтика архитектурного пространства: искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1988.

Иконников А. В., Степанов Г. П. Основы архитектурной композиции. М., 1972.

Ильин М. А. Русская резная кость. М., 1960.

Искусство ижевских оружейников. Граверы-оружейники, литейщики, ювелиры и медальеры XVIII–XX вв. Ижевск, 1987.

Канцедикас А. С. Искусство и ремесло (к вопросу о природе народного искусства). М., 1977.

Качалов Н. Н. Стекло. М., 1959.

Кильчевская Э. В., Иванов А. С. Художественные промыслы Дагестана. М., 1959.

Колчин Б. А. Новгородские древности. Вып. Е-55. Кн. 1–2. М., 1968.

Комаров А. А. Технология материалов стенописи. М., 1989.

Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве. Л., 1973.

Корнилов Н. И., Солодова Ю. П. Ювелирные камни. М., 1986.

Кошаев В. Б. Композиция в русском народном искусстве. М., 2005.

Кошаев В. Б. Традиционное жилище народов Западного Приуралья. Ижевск, 2001.

Крапивина И. А. Русский расписной поднос. Альбом. Л., 1981.

Кринский В. Ф., Ламцов И. В., Туркус М. А. Элементы

архитектурно-пространственной композиции. М., 1968.

Лаврентьев А. Н., Назаров Ю. В. Русский дизайн. М., 1995.

Лебедева Е. Ломоносов. М., 1990.

Лившиц Мих. В мире эстетики. М., 1985.

Лукич Г. Е. Конструирование художественных изделий из керамики. М., 1979.

Макаров В. К. Художественное наследие М. В. Ломоносова: мозаики. М.-Л., 1950.

Мальцев Н. В., Тарановская Н. В. Русские прялки Л., 1970.

Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М., 1977.

Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX в. Ташкент, 1970.

Муханов М. С. Казахские домашние художественные ремесла. Алма-Ата, 1979.

Некрасова М. А. Ансамбль как образная система // Искусство ансамбля, художественный предмет, интерьер, архитектура, среда. М., 1980

Орнамент всех времен и стилей: В 4 кн. М., 1997.

Основы художественного ремесла. Ч. I. – II. М., 1979–1987.

Павловский Б. Декоративно-прикладное искусство промышленного искусства Урала. М., 1975.

Плеханов Г. В. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. М., 1956.

Попов В. А. Русский фарфор: частные заводы. Л., 1980.

Попова З. П. Русская мебель конца XVIII века. М., 1957.

Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1975.

Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. М., 1968.

Русский космизм. М., 1993.

Русская лаковая миниатюра: истоки и современность. Каталог. М., 2003.

Русский Авангард 1910–1920 гг. и проблемы экспрессионизма. М., 2003.

Русское наборное дерево XVIII века / Сост. Ю. В. Фомин. М., 1989.

Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962.

Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., 1968.

Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы. М., 1977.

Сергеев Ю. «Стекло… и польза и краса». М., 2003.

Современный советский гобелен. М., 1979.

Соколова Т. М. Орнамент – почерк эпохи. Л., 1972.

Сомов Ю. С. Композиция в технике. М., 1977.

Сребродольский Б. И. Жемчуг. М., 1985.

Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Новосибирск, 1987.

Фалеева В. А. Русское народное кружево. Л., 1983.

Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой орды. М., 1976.

Фракий Э. Янтарь. М., 1990.

Чекалов А. К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве? // Искусство, 1963. № 6.

Чекалов А. К. Избранные труды. М., 1962.

Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера. М., 1974.

Черепахина А. Н. История художественной обработки изделий из древесины. М., 1982.

Шевелев И. Ш. Принцип пропорций. М., 1986.

Шелковников Б. А. Художественное стекло. Л., 1962.

Цветные иллюстрации

1. Растительный мотив. Конец полотенца. Вышивка крестом по льняной основе, мережка, вязание

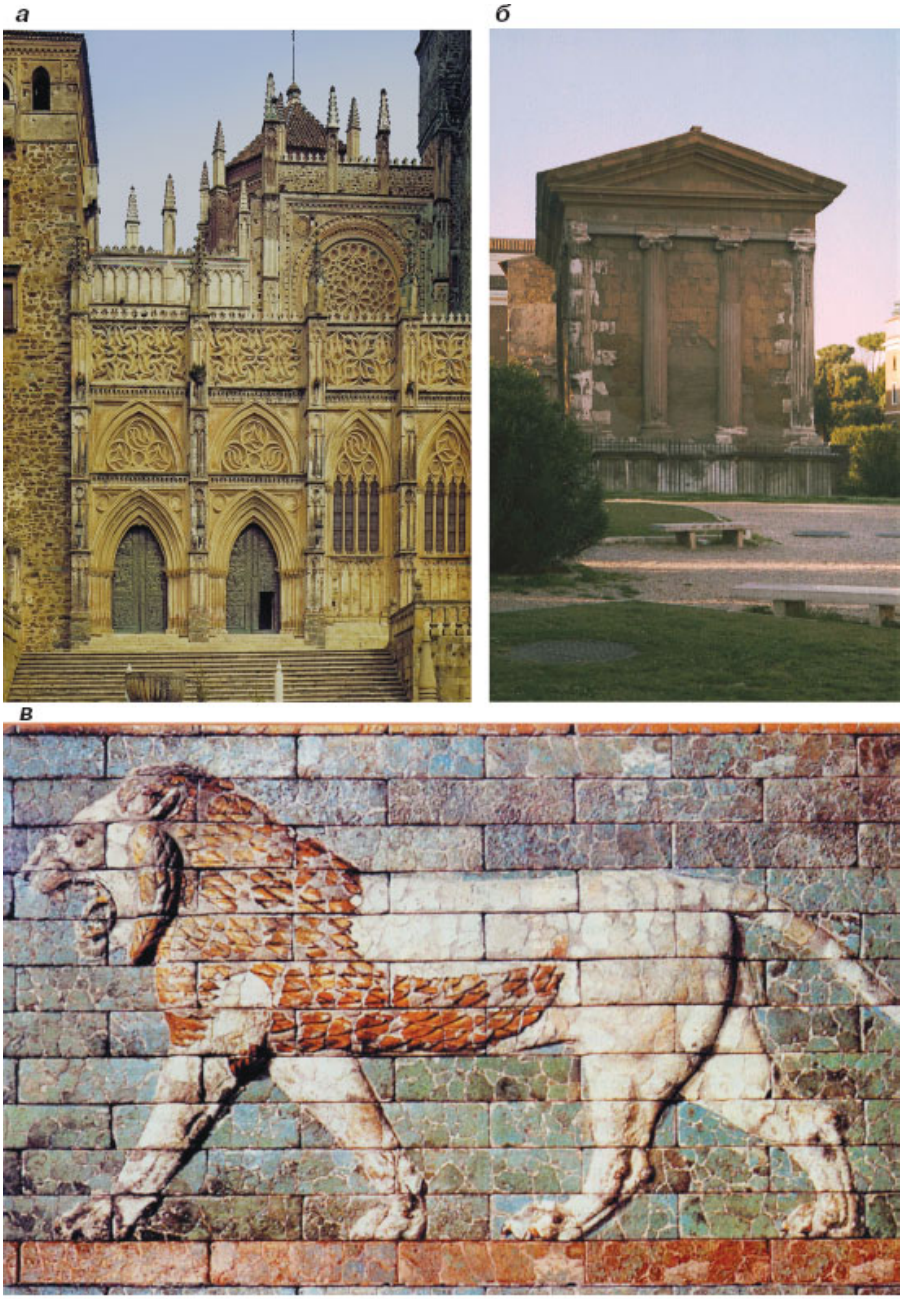
2. Горизонтальный ткацкий стан – ***а***; конец полотенца. Вышивка тамбурным и гладьевым швами, вязание. Русский Север. XIX в. – ***б***; тканое покрывало. Южные удмурты – ***в***; ансамбль женского костюма. Современное ткачество (бранное, закладное) по мотивам традиционного удмуртского искусства. Фрагмент – ***г***

3. Лоскутное шитье с мотивами угорской народной традиции (автор *Е. Шевелева*, г. Сургут) – ***а***; вышивка бисером. Татарстан. Учебная работа. Наб. – Челнинский ГПИ – ***б***; шитье и вышивка искусственным бисером. Реконструкция костюма. Угры. Ханты-Мансийский Дом ремесел – ***в***

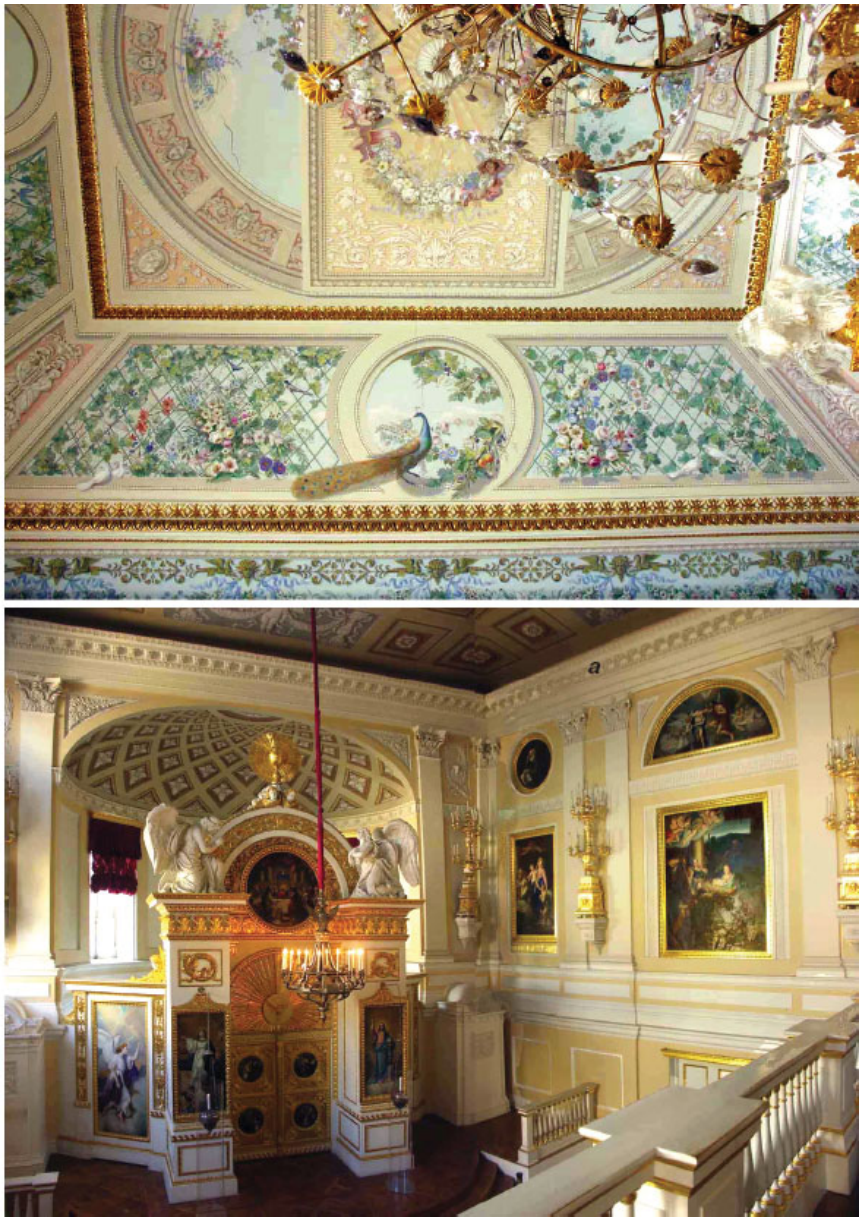
4. Фрагмент росписи собора Рождества Богородицы Ферапонтова мужского монастыря. Сцена «Поклонение волхвов» (Дионисий, 1502) – ***а***; Господь Воскресший. Витраж Исаакиевского Собора. XIX в. – ***б***; фелонь. Фрагмент. Вышивка золотной нитью – ***в***; яйцо-модель «Московский Кремль». Фирма Фаберже. СПб. Нач. XX в. – ***г***

5. Иконостас Крестовоздвиженской церкви в Казани с иконой Казанской Богоматери (справа), переданной папой Иоанном Павлом II в дар русской православной церкви в 1998 г. Изображение иконы – вклейка – ***а***; распятие. Фрагмент. Кировская обл. – ***б***; пример взаимосвязи хохломской росписи с графическим оформлением грамоты епископа Питирима о назначении монахини Софьи игуменьей Троицкого монастыря, 1723. Нижегородская обл. – ***в***

6. Мечеть «Кул Шариф» Казанского Кремля – ***а***; центральный бассейн фонтана «Суд Львов» внутреннего дворика (Патио) Дворца Лос Леоны, периода Мохаммеда V. Испания, Альгамбра – ***б***; майоликовая мозаика в г. Самарканде. Узбекистан – ***в***; минарет (фрагмент) Соборной мечети в г. Сургуте с узорным оформлением поверхности – ***г***



7. Стиль в искусстве: фасад монастыря Гваделупе. Позднероманский стиль. Испания – ***а***; раннеримский храм. Рим – ***б***; Лев. Стиль фризового рельефа. Изразцовый кирпич. Вавилон. Нач. VI в. до н. э. – ***в***



8. Интерьеры Дворца в Павловске: роспись потолков – ***а***; домашняя церковь – ***б***

9. Барочное оформление ворот. Киров – ***а***; мозаика Благовещение. Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь – ***б***; дача купца Башенина в г. Сарапул. Модерн. Удмуртская Республика – ***в***; здание г. Нижний Новгород – ***г;*** архитектурная майолика г. Нижний Новгород – ***д***

а

б

10. Лобовая доска (фрагмент), Нижегородская обл. – ***а***; жанровая композиция «Оленевод». Салехардский дом ремесел – ***б***

11. Композиция по мотивам северодвинской росписи. Учебное задание. УдГУ – ***а***; майолика. Учебное задание. УдГУ – ***б***; перегородчатая эмаль. Учебное задание. УФ РАЖВЗ (г. Пермь) – ***в***; роспись по мотивам древнеегипетского искусства. Учебное задание. УдГУ – ***г***

12. Композиция по мотивам урало-сибирской росписи. Учебное задание. УдГУ

13. Витраж с искусственной подсветкой. Станция м. Новослободская. Москва

а

б

14. Композиция дагестанского ковра. Графическая схема – ***а***; гобелен. Учебная работа – ***б***

15. Кукла аганская. Ханты. Мех, сукно. Аппликация, вышивка бисером – ***а***; лебедь. Войлочная пластика из Пазырыкских курганов. Горный Алтай – ***б***; поясной мешочек хантыйской девочки для рукоделий. Сукно, мех – ***в***; хантыйская обувь из рыбьей кожи – ***г;*** войлочный головной убор (автор *А. В. Пилин*, Ижевск) – ***д***

а

б

в

16. Успение Богородицы. Икона. Шитье жемчугом – ***а***; икона-медальон. Спас. Конец XIX – начало XX в. Резьба по мамонтовой кости – ***б***; икона-медальон. Дмитрий Ростовский. Конец XVIII в. Резьба. Моржовый клык – ***в***

notes

Примечания

1

См.: *Василенко В. М.* Русское прикладное искусство. М., 1977, с. 70, рис. 21.

2

См.: *Кошаев В. Б.* Композиция в русском народном искусстве. М., 2006, с. 25, рис. 9, *а*.

3

См.: Лубок. Русские народные картинки XVII–XVIII вв. М., 1968.